Die Stimmungskunst in Max Halbes Gegenwartsdramen (unter besonderer Berücksichtigung Ibsens).

Ein Beitrag zur Theorie u. Geschichte des Dramas um 1900

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Studienassessor **Herbert Weder**

aus

Battaune / Prov. Sachsen.

Halle (1932)

Werkbund-Druckerei Würzburg

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Ferdinand Josef Schneider.
2. Berichterstatter: Prof. Dr. G. Baesecke.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Dezember 1931.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner Frau

und

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544704_0008

Inhalt:

Seite

Inhaltsübersicht 5
Literaturverzeichnis 6
Vorwort 9
Einleitung: Methodisch-kritische Vorbemerkungen 11

I. Grundsätzliche Erörterungen über die Stimmungselemente im Drama . . 16

A. Die großen Grundstimmungen im Drama 16
1. Die Katastrophenstimmung 17
2. Die Rührungsstimmung 22
3. Der Komplex der Milieustimmung 23
4. Die lyrisch geartete Grundstimmung 25

B. Die Hauptstimmungsmittel des Wortdramas 28
1. Sprache 28
a) Die epischen Stimmungselemente des Dialoges 28
b) Die lyrischen Stimmungselemente des Dialoges 30
2. Gestalten 36

C. Die Realisierungsmöglichkeiten der Bühne 43
Vorbemerkungen 43
1. Überblick über die stimmungsmäßige Ausgestaltung der „Freien Szene" im Wandel von Bühnenstil und -technik 46
2. Die Ausbildung der Stimmungswerte des geschlossenen Bühnenraums bis auf Ibsen 48
3. Exkurs: Die Bedeutung Henrik Ibsens für die Ausgestaltung der Stimmungswerte des Bühneninterieurs und der Verbindung von Interieur und Exterieur 52

II. Untersuchungen über die Stimmungselemente in Max Halbes Gegenwartsdramen.
Vorbemerkungen 57

A. Die bühnenmäßig realisierten Stimmungselemente in Halbes Dramen.
1. Die Stimmungselemente des Interieurs und der Faktor der Orts- und Zeiteinheit 58
2. Die optischen und akustischen Stimmungsreize des Interieurs . . . 62
3. Die Stimmungswerte des erweiterten Interieurs innerhalb der Haus- oder Gehöfteinheit 65
4. Die Verbindung von Interieur und Exterieur 70
a) Der Naturalismus und die neue Stimmungstechnik. Sein Verhältnis zu Ibsen 70
b) Der Einbruch des pleinairistischen Prinzips in Halbes Frühdramen: Die Bedeutung der Fensterarchitektur 73
c) Der Stimmungsfaktor des Landschaftsbildes im Zusammenhang mit den Erscheinungen der Jahres- und Tageszeit, sowie des Wetters und des Lichtes 76
d) Das Tiefenachsensystem. Personen im Außenraum. Wechselrufe und -gespräche 81
e) Die akustischen Stimmungsreize vom Exterieur 85

B. Die Stimmungselemente des Wortdramas.
1. Die subjektiven Stimmungsäußerungen der Personen im Drama über sichtbare Dinge und Menschen im Innen- und Außenraum 89
2. Die mittelbare Realisierung der Luftstimmungen und der Landschaftsatmosphäre 92
3. Hinweise auf erlebte akustische Stimmungsreize. Das Horchmotiv . . 93
4. Der „unterirdische Dialog" bei Halbe 96
5. Die Bedeutung der musikalischen Stimmungselemente für Halbes Dramen 102

Literaturverzeichnis.

Andreas-Salomé, Lou: Henrik Ibsens Frauengestalten. Berlin 1892.
Arnold, R. F.: Das deutsche Drama. München 1925.
Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig 1928.
— Wege zum Drama. Berlin 1906.
— Neue Wege zum Drama. Berlin 1911.
— Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin 1926.
Bahr, H.: Überwindung des Naturalismus. Dresden 1891.
— Zur Kritik der Moderne. Frankfurt/Main 1894.
Becker, P.: Die Musik in Henrik Ibsens Dichtung. Neue Musikzeitung, Jhg. 1906.
Berg, L.: Der Naturalismus. München 1892.
Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater. 1885 ff.
Blumenthal, O.: Theatralische Eindrücke. Berlin 1885.
Bölsche, W.: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1887.
Brandenburg, H.: Das Neue Theater. Erlebnisse, Forschungen, Forderungen. Leipzig 1926.
Büchner, A.: Zu Ludwig Anzengrubers Dramatechnik. Diss. Gießen 1911.
Bulthaupt, H.: Dramaturgie des Schauspiels. Bd. IV. Ibsen, Wildenbruch, Sudermann, Hauptmann. Oldenburg 1901.
Collin, J.: Henrik Ibsen. Sein Werk. Seine Weltanschauung. Sein Leben. Heidelberg 1910.
Dinger, H.: Dramaturgie als Wissenschaft. Bd. II. Leipzig 1905.
Doell, O.: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama. Halle/S. 1910.
Dülberg, F.: Ibsen und das deutsche Theater in „Der deutsche Gedanke". Jhg. 1928, S. 280—84.
Echo der Zeitungen zu Ibsens 100. Geburtstag. Ztschr. Die Literatur. 30. Jhg., S. 264 ff.
Eloesser, A.: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. u. 19. Jh. Berlin 1898.
Engert, R.: Der Grundgedanke in Ibsens Weltanschauung nach Ibsens eigenen Hinweisen. Diss. Leipzig 1917.
Ermatinger, E.: Das dichterische Kunstwerk. Leipzig-Berlin 1921.
Fontane, Th.: Causerien über Theater, hrsg. v. P. Schlenther. Berlin 1905.
Freytag, G.: Die Technik des Dramas. Leipzig 1863.
Friedemann, K.: Ibsens künstlerische Prinzipien. Ztschr. „An der Wende", 1. Jhg. (1928), S. 67—75.
Fulda, L.: H. Ibsen und das deutsche Drama. Ztschr. „Nation" (86), Nr. 52.
Gaehde, Ch.: Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart. 3. Aufl. Leipzig 1921.
„Gesellschaft", Zeitschrift, Jhgge. 1885 ff.
Gregori, F.: Der Schauspieler. Leipzig 1919. (N. u. G.)
Hagemann, C.: Moderne Bühnenkunst. 2 Bde., 5. Aufl. Berlin-Leipzig 1918.
Hamann, R.: Der Impressionismus in Leben und Kunst. 2. Aufl. Köln 1923.
— Die deutsche Malerei des 19. Jhs. Leipzig 1914.
Handl, W.: Ibsens dramatische Sendung. Schaubühne 2 (1906) S. 675.
Hanstein, A. von: Das jüngste Deutschland. Leipzig 1900.

Hart, H. : Ibsen und die deustche Literatur in Ges. W., Bd. III, S. 3—17. Berlin 1907.
— Ausgewählte Aufsätze. Vom Theater. Ges. W., Bd. IV.
Heine, C. : Ibsens Bühnentechnik. Die Szene. Jhg. 1926, XI, 11.
— Mein Ibsen-Theater. Velhagen & Clasings Monatshefte 40, Jg. I, S. 423—28.
Hettner, H. : Das moderne Drama. Braunschweig 1852.
Holz, A. : Die neue Wortkunst. In: Das Werk Bd. X. Berlin 1925.
Huber, R. : H. Ibsens Bedeutung für das englische Drama. Diss. Marburg 1914.
Hugle, R. F. : Das Schicksalsdrama Müllners. Diss. Leipzig 1922.
Jacobs, M. : Ibsens Bühnentechnik. Dresden 1920.
Jacobsohn, S. : Das Theater der Reichshauptstadt. München 1904.
Jessner, L. : Ibsen vom Standpunkt der Bühnendarstellung, in: Die Szene. 18. Jhg. (1928), S. 98.
Kerr, A. : Das Neue Drama. Ges. Schriften. 1. Reihe., Bd. I u. IV. Berlin 1917.
— Ibsens Einbürgerung in Deutschland. Blätter des Leipziger Schauspielhauses. Jhg. 1924/26, S. 7—25.
Knapp, F. : Die künstlerische Kultur des Abendlandes. Bd. II u. III. Bonn-Leipzig 1922.
Lazare, B. : Die Maler des Impressionismus. 6 Vorträge. 2. Aufl. Leipzig 1919. (N. u. G.)
Lindau, P. : Nur Erinnerungen. Bd. II, 2. u. 3. Aufl. Stuttgart-Berlin 1917.
Lipschütz, H. : Die lyrische Einlage im neueren Drama. Diss. Rostock 1922.
Litzmann, B. : Ibsens Drama. 1877—1900. Hamburg 1901.
Lothar, R. : Das deutsche Drama der Gegenwart. München-Leipzig 1905.
Ludwig, O. : Ges. W., hrsg. von A. Stern u. E. Schmidt. Bd. V.
Luserke, M. : Jugend- und Laienbühne. Bremen 1927.
— Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele. Stuttgart 1921.
Luther, B. : Ibsens Beruf. Halle/S. 1910.
— Die Tragik bei Ibsen. Ztschr. f. Aesthetik u. Allg. Kunstwissenschaft. Jhg. 5, S. 571—89.
Martersteig, M. : Das deutsche Theater im 19. Jh. 2. Aufl. Leipzig 1924.
Minor, J. : Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern. Frankf./M. 1883.
— Das Schicksalsdrama, hrsg. v. Minor: Einleitung d. Herausgebers. Deutsche Nat.-Lit., Bd. 151.
— Ibsen und die moderne Schauspielkunst. In: „Die Zeit". Jhg. 1898, S. 184/86.
Naumann, H. : Deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart 1924.
Petersen, J.: Schiller und die Bühne. Berlin 1904.
Petsch, R. : Gehalt und Form. Dortmund 1925.
Raiz, A. : Über Symbol und die Symbolik in Ibsens Dramen. Programm. Pettau 1902.
Reich, E. : Ibsens Dramen. 20 Vorlesungen. Berlin 1913.
Reich, H. : Der Mimus. Bd. I, 1 u. 2. Berlin 1903.
Sander, E. : Johannes Schlaf u. das Naturalistische Drama. Diss. Rostock 1922.
Schlag, H. : Das Drama. Wesen, Theorie und Technik des Dramas. Essen 1917. (2. Aufl.)
Schneider, K. : Die Verteilung der Handlung im neueren Drama auf Vorgänge auf der Bühne und solche hinter der Szene. Diss. Gießen 1916.
Schneider, F. J. : Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Stuttgart 1927.
Scholz, W. von : Das Erlebnis Ibsen. Münchener Neueste Nachrichten vom 25. Mai 1926.
Singer, K. : Ist Ibsen theatralisch? Dresden 1907.
Steiger, E. : Das Werden des neuen Dramas. Bd. I u. II. Berlin 1898.
Stein, Ph. : H. Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner Dichtung. Berlin 1901.
Steinweg, C. : Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie sowie zu einer neuen Technik des Dramas, Bd. VII, Das Seelendrama. Halle 1924.
Stern, A. : Studien. Neue Folge. Dresden 1904.

Soergel, A. : Dichtung und Dichter der Zeit. Bd. I. Leipzig 1911.
Thon, L. : Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928.
Walzel, O. : Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. Berlin 1920. (2. Aufl.)
— Henrik Ibsen. Leipzig 1912.
Weisbach, W. : Impressionismus. Bd. II. Berlin 1911.
Weitbrecht, C. : Das deutsche Drama. Berlin 1903. (2. Aufl.)
Wihan, J. : Henrik Ibsen u. das deutsche Geistesleben. Reichenberg i. B. 1925.
Witkowski, G. : Das deutsche Drama im 19. Jh. Leipzig 1906. (2. Aufl.)
Witt, B. : Ibsen und die Musik. Ztschr. „Die Musik", 20. Jhg., S. 433/40.
Wolff, E. : Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart. Leipz. 1896.
— Sardou, Ibsen und die Zukunft des deutschen Dramas. Kiel 1891.
Wörner, R. : Henrik Ibsen. 2 Bde. München 1900—10.

Literatur über Max Halbe:

Baader, F. Ph. : Die Rampe. Jhg. 1925/26, S. 73.
Born, W. : Recl. Universum. Jhg. 1927/28, Nr. 13.
Brecht, W. : Münchn. N. Nachr. vom 4. X. 1925.
Buchner, A. : Westermanns Monatsh. 1895.
Echo der Zeitungen zu M. H.'s 60. Geburtstag in: Die Literatur, 28. Jhg., S. 93.
Elsner, R. : Moderne Dramatik. H. 2 (Berlin 1912) über Halbes „Jugend".
Gayda, F. A. : Hochschulwissen. Jhg. 1926, S. 313.
— Die Hilfe. Jhg. 1925, S. 426 f.
Geller, O. : Bühne und Welt. 1910, XII, S. 40.
Glaser, R. : Nord und Süd. (Breslau) 1889.
Hegeler, W. : Liter. Echo. 1898, H. 4.
Hoffmann, K. : Liter. Echo. 1905, S. 1455—61.
Hülsen, H. von : Recl. Universum. Jhg. 1924/25, Nr. 52.
— Der Türmer. 27. Jhg. (Oktober), S. 56—61.
— Voss. Zeitung v. 3. X. 1925.
Klaar, A. : Voss. Zeitung B. Nr. 40. (1915).
— Neue Freie Presse vom 4. X. 1925.
Kutscher, A. : Hannöv. Kurier vom 4. X. 1925.
Jäger, E. : Die Lese. Jhg. 1915, Nr. 40.
Menne, K. : Die Bücherwelt. (Bonn), Jhg. 5, 7.
Merck, A. : Markwardt. Jhg. 1926, H. 1—4, S. 49.
Merian, H. : Gesellschaft. Jhg. 1894, 7.
Ostdeutsche Monatshefte, 5. Jhg., S. 537.
Pompecki, B. : Westpreußische Poeten. Leipzig 1907.
— Literaturgeschichte der Provinz Westpreußen. Danzig 1915.
Reichl, E. : Liter. Echo, II, Nr. 5.
Schlenther, P. : Berl. Tageblatt, Nr. 502. (1915.)
Steiger, E. : Königsberg.-Hartungsche Ztg., Nr. 463. (1915.)
„Die Szene". Ztschr. Jhgge. 1926 u. 1928.
Wittko, P. : Leipziger N. Nachr. vom 3. X. 1925.

Benutzte Ausgaben:

Ibsen, Henrik : Sämtliche Werke. Kritische deutsche Ausgabe von G. Brandes u. P. Schlenther. 10 Bde. Berlin (S. Fischer) 1898—1904.
Halbe, Max : 1. Gesammelte Werke in 7 Bänden. München (Albert Langen) 1919. Bes. Bd. II u. III. 2. „Der Emporkömmling". Norden (Fischer) 1889.

Nach diesen Ausgaben wird auch im folgenden zitiert.

Vorwort.

Die vorliegende Dissertation ist aus einer Staatsexamensarbeit herausgewachsen. Sie stellt sich die Aufgabe, die Stimmungselemente in den Gegenwartsdramen Max Halbes — den Liebesdramen, sowie Zeit- und Heimatstücken des zweiten und dritten Bandes der Gesammelten Werke — in systematischer Gliederung darzustellen. Ich ging dabei von der Voraussetzung aus, daß für das Drama Ibsens und des Naturalismus die in früheren Einzeluntersuchungen übliche isolierte Behandlung der „Bühneneffekte" als eines mehr oder weniger unwesentlichen, die Theaterwirkung verstärkenden maschinellen Beiwerkes nicht zulässig sei; denn diese Dramen sind in höherem Maße organische und eigenwertige Gebilde, als jemals Dramen früherer Zeiten gewesen sind. Diese Dichter, die mittels ihrer umfangreichen szenischen Anweisungen zugleich ihre eigenen Regisseure wurden, versetzten ihre Gestalten schon bei der Konzeption des Dramas in den innigsten realen Zusammenhang mit einem Stück Welt, d. h. einer bestimmten, individuell geschauten Landschaft mit ihren besonderen Licht- und Luftstimmungen, oder einer intensiv erlebten Interieur- bzw. Hauseinheit. Die räumliche Grundstimmung, die entweder ganz realistisch geartet — wie im Drama des konsequenten Naturalismus — oder in symbolischer Verdichtung erscheint — wie im Drama Ibsens — wird zum beherrschenden Stimmungsfaktor dieses neuen Dramas. Der räumliche Bezirk der Bühne gilt für diese nach der Art des Epikers oder des Malers schaffenden Dramatiker als Wirklichkeitstraum schlechthin. Die bedeutenden technischen Verbesserungen des Apparats der Illusionsbühne am Ausgang des vorigen Jahrhunderts befähigten diese in steigendem Maße zur Realisierung der weitaus meisten Wirklichkeitselemente.

Aus dem oben Gesagten geht hervor, daß die in der vorliegenden Arbeit durchgeführte Scheidung in Stimmungsmittel des Wortdramas und solche der Bühne lediglich aus methodischen, arbeitstechnischen Gründen gewählt wurde. Es kam mir vor allem darauf an, die neuen Stimmungselemente, welche durch die bedeutungsvolle Ausgestaltung des landschaftlich-malerischen Momentes durch die Verbindung von Interieur und Exterieur mit einer starken Betonung der Fensterarchitektur in das moderne Drama hineingetragen wurde, möglichst deutlich herauszuarbeiten. Um diese durchweg in räumlicher Sphäre sich auswirkenden Elemente in ihrem Stimmungsgehalt annähernd erfassen zu können, habe ich in meiner Arbeit versucht, die

kunsthistorische Betrachtungsweise so weit als möglich auf den ästhetischen Wirklichkeitsbereich der Bühne in Anwendung zu bringen. Aus den speziellen Untersuchungen über die Stimmungstechnik Max Halbes ergab sich die Notwendigkeit, ein System der Stimmungsmöglichkeiten für das Drama überhaupt abzuleiten und es in den struktuellen Zusammenhang desselben hineinzustellen. Dieser erste allgemeinere Teil meiner Untersuchungen enthält zugleich eine Auseinandersetzung mit der Stimmungstechnik Ibsens, dessen Bedeutung als Vorbereiter für die Stimmungskunst des naturalistischen und neuromantischen Dramas in einem gedrängten Exkurs zu würdigen war. Bei den eingestreuten bühnengeschichtlichen Bemerkungen mußte ich mich im Rahmen meiner Arbeit auf das Wesentlichste beschränken.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. F. J. Schneider (Halle), auf dessen Anregung auch diese Arbeit zurückgeht, für die mir in reichem Maße zuteil gewordene Förderung verbindlichsten Dank zu sagen.

Herbert Weder.

Bad Sachsa/Harz, im Juli 1932.

Einleitung.

Methodisch-kritische Vorbemerkungen.

Es darf wohl behauptet werden, daß die vorliegende Arbeit über die Stimmungselemente im Drama einen Grenzfall für die Möglichkeit einer wissenschaftlichen Untersuchung darstellt. Es wird kaum ein subtileres, gegenstands- und konturloseres Arbeitsmaterial geben, als das, was in der populären und wissenschaftlichen Psychologie gemeinhin als Stimmung bezeichnet wird. Die besondere Schwierigkeit der Untersuchung lag darin, daß es nicht nur darauf ankam, irgendwelche differenzierten psychischen Prozesse im Eigenexperiment zu sezieren und auf descriptivem Wege festzuhalten, sondern die eigentliche Aufgabe bestand darin, aus einem realen künstlerischen Organismus, dem Drama, die verschiedenartigsten einzelnen Stimmungsgebilde und -Komplexe herauszulösen, ihren objektiven Stimmungsgehalt auf dem Wege der Einführung einzufangen und aus den verschiedenartigsten Einzelerscheinungen ein System der Stimmungselemente aufzubauen.

Eine wesentliche Einschränkung erfährt die vorliegende Untersuchung durch den Umstand, daß für den größten Teil der zu behandelnden Dramen das Erlebnis einer Bühnenaufführung nicht zugrundegelegt werden kann. Und doch muß vorausgesetzt werden, daß eine unmittelbar sinnliche Einwirkung besonders der zahlreichen durch die Technik der Bühne realisierten Stimmungselemente nur durch die lebendige Wirklichkeit einer Aufführung auf der Bühne vermittelt wird.

In diesem Fall erwächst dem Untersuchenden die Aufgabe, all jene Stimmungselemente so getreu als möglich in die Sphäre des unmittelbar-sinnlichen Gefühls zu transponieren und auf diese Weise den objektiven Wert (Gehalt, Qualität) einer jeden Stimmung so genau als möglich zu erfassen. Es leuchtet ein, daß die im Handlungsverlauf und im Dialog sich auswirkenden Stimmungselemente am ehesten noch durch bloße Lektüre aufgenommen werden können.

In dem Bemühen, die einzelnen Stimmungselemente im Drama zunächst einmal in möglichst „treffender" Weise zu analysieren, können wir zwei verschiedene Prinzipien zugrundelegen: Das quantitativ-formale Prinzip der Stimmungsreichweite und das inhaltlich bestimmte der Stimmungsqualität. Die Reichweite einer Stimmung ganz eindeutig abzugrenzen, wird nur in den seltensten Fällen gelingen. Wie oft kommt es vor, daß

ein bestimmter Stimmungsreiz — etwa das Läuten der Glocken — längst abgeschlossen ist, während die ausgelöste Stimmung noch ein ganzes Stück in die vielleicht durchaus dramatisch bewegte folgende Handlung hineinreicht. Nicht selten kann man auch eine Überlagerung verschiedener Stimmungselemente feststellen, wodurch die Analyse erschwert wird. Im einzelnen Akt oder im Szenenabschnitt trifft man oft wieder kleinere selbständige Stimmungsorganismen an, die durch mannigfache im räumlich-zeitlichen Neben- oder Nacheinander zusammenwirkende Stimmungsreize gespeist werden.

Von dem Kriterium der Reichweite aus bietet sich dem Betrachter eine reiche Skala der verschiedensten Stimmungsmöglichkeiten: vom einfachsten Stimmungsgebilde — etwa hervorgerufen durch den momentanen Beleuchtungseffekt einer brennenden Laterne im Interieur — bis zum kompliziertesten der Grundstimmung, die das ganze Drama von Anfang an begleitet oder sich doch als vorwiegend stimmungsmäßige Totalwirkung beim Hörer, bzw. beim Leser einstellt. Es soll schon hier darauf hingewiesen werden, daß gerade für diese Grundstimmungen oder Gesamtstimmungen die Mechanik des Dramas, insbesondere die Frage, ob Einheit des Ortes und der Zeit oder nicht, von Bedeutung sein muß.

Im Lauf meiner Untersuchungen erkannte ich immer mehr, daß eine systematisierende Betrachtung der Stimmungselemente im Drama dem naturgewachsenen Stimmungsorganismus in seinem vielfach so fein komponierten und rhythmisch gegliederten Gesamtablauf Gewalt antun muß, daß nur eine Gesamt-Stimmungsanalyse ihm ganz gerecht zu werden vermag, bei der die Einheitlichkeit des kausalen Ablaufs gewahrt bleibt. Dennoch habe ich für die Dramen Halbes eine im ganzen systematisch orientierte Betrachtung vorgezogen, weil es mir vor allem darauf ankam, einmal die mannigfachen Möglichkeiten zur Realisierung von Stimmungen, die dem Drama im allgemeinen und einem Stimmungsdramatiker wie Max Halbe im besonderen zur Verfügung stehen, in übersichtlicher Gliederung darzustellen. Dabei werde ich bemüht sein, gewisse breitere, zusammengehörige Stimmungskomplexe der einzelnen Dramen im natürlichen Gefüge von Handlungs- und Stimmungsablauf aufzusuchen und größere Einheiten fühlbar werden zu lassen, wo sich eine abstrahierende Betrachtung als nicht zuträglich erweist.

Wenn oben ausgeführt wurde, daß die Behandlung der Stimmungselemente sich ausschließlich auf die einfühlende Erkenntnistätigkeit des Verfassers, bzw. auf die durch die verschiedenen Stimmungsreize des Dramas in ihm hervorgerufenen Stimmungseindrücke gründen sollte, so muß auch hier eine Einschränkung

gemacht werden. Wir haben neben den Stimmungen, die im Theater oder am Schreibtisch in uns ausgelöst werden, auch noch diejenigen zu berücksichtigen, die im ästhetischen Wirklichkeitsbereich der Bühne das Innenleben der Personen im Drama bewegen. Und wir werden späterhin feststellen können, daß namentlich in vielen Dramen Ibsens diese Stimmungsreizbarkeit der Personen ein wesentliches Charakteristikum darstellt und sich in bemerkenswerter Weise auf die Gesamtstruktur derselben auswirkt. Diese Stimmungserlebnisse der Personen im Drama, auf der Bühne, werden uns — zumal im modernen Stimmungsdrama des ausgehenden 19. Jahrhunderts — in ausgiebiger Weise durch ihre eigenen Äußerungen im Dialog — in den seltensten Fällen im Monolog — vermittelt. Sie stellen häufig besondere Stimmungsreize für den Theaterbetrachter dar. Die inhaltliche Tönung der Stimmungserlebnisse wird, auch bei sonst gleichbleibenden Stimmungsreizen, oft auf beiden Seiten verschieden sein. Wir können ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal vor allem darin sehen, daß die im Theaterbetrachter hervorgerufenen Stimmungen meist solche rein ästhetischer, kontemplativer Art sind, im Gegensatz zu den vorwiegend emotional-aktiven Stimmungen der Personen im Drama, die überdies noch längst nicht alle ihrerseits objektiv stimmungsweckend zu sein brauchen.

Nicht alle Stimmungsreize, die auf den Zuschauer im Parkett einwirken, sind zugleich für Personen im Drama von Bedeutung. Viele sind mehr oder weniger ausschließlich dem ersteren zugänglich. Wenn z. B. zu Beginn eines Aufzuges nach vorhergehender seelischer Erschütterung eine Frau allein auf der Bühne in wehmütig-resignierter Haltung, in tiefster Versonnenheit zusammengekauert neben dem flackernden Kaminfeuer sitzt, während durch den dunklen, weiten Raum die Schatten, die durch das Kaminfeuer von den Dingen im Raum geworfen werden, gespenstisch-heimlich hin- und herhuschen, so wirkt dieser Stimmungsreiz lediglich auf den Zuschauer. Oder es kann zwar das stimmungserzeugende Moment von den Personen des Dramas im Dialog aufgegriffen werden, indem es jedoch von ihnen nicht stimmungsmäßig empfunden und verwertet wird, sondern indem eine gewisse rational-allegorische Deutung der symbolischen Beziehungen in den Vordergrund tritt. Dies ist z. B. der Fall in Ibsens „Wildente", wo das Wildentenidyll in der Ekdalschen Bodenkammer fast ausschließlich zu einer wiederkehrenden symbolistischen Ausdeutung im offenen oder versteckten Dialog der Personen verwendet wird. Doch darf man hier nicht die zuständlich-idyllischen und die symbolhaften Stimmungen übersehen, die trotz der zuweilen bereits störenden

An- und Ausdeutungen im stimmungsempfänglichen Zuschauer durch dieses große realistische Stimmungssymbol wachgerufen werden.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, daß zwar auch die Personen im Drama auf der Bühne stimmungsgemäß reagieren, daß aber durch ihre in Wort oder Gebärde erfolgende Stimmungsäußerung im Zuschauer eine doch dem Gehalt nach wesentlich verschiedene Stimmung vermittelt wird. Wenn sich ein Mensch auf der Bühne z. B. dem Eindruck der Stille mit allen Sinnen hingibt und die unruhvolle, heimlich-intime Spannungsstimmung durch Worte und schreckhafte Gebärde des Horchens reflexartig zum Ausdruck bringt, so ist sein Stimmungserlebnis nicht identisch mit dem des Bühnenbetrachters. Auf diesen wirken ja außer dem sinnlichen Eindruck der Stille noch andere Momente: er erlebt die Stille auch als Stillstehen der dramatischen Handlung, er fühlt sich in die schreckhafte Gebärde und Mimik der Bühnenperson ein, auf ihn wirken auch die hinweisenden erregten Worte derselben anders, als auf die Lauschenden auf der Bühne. Es kommt also ein Plus an Weite und Intensität des Erlebnisses hinzu.

Diese Scheidung der Gesichtspunkte soll in den folgenden Ausführungen nur soweit berücksichtigt werden, als sie einem tieferen Eindringen in die Struktur der zu behandelnden Dramen oder in ihre Charaktere dienlich zu sein scheint.

Abgrenzung des Begriffs „Stimmung".

Bevor wir uns einer grundsätzlichen Betrachtung über die Stimmungselemente im Drama zuwenden, wollen wir den Begriff „Stimmung", wie wir ihn hier verwenden werden, einer kurzen Analyse unterziehen. Wir begegnen hier bei der Orientierung nach dem Inhaltlichen, der Stimmungsqualität, den gleichen Schwierigkeiten wie bei der Anwendung des formalen Prinzips der Reichweite. Die moderne psychologische Wissenschaft bietet uns nur wenige Merkmale, die eine einigermaßen sichere und eindeutige Abgrenzung des Begriffes „Stimmung" gegenüber dem des „Gefühls" mit seinen unzähligen Variationsmöglichkeiten erlauben. Als die eindeutigsten werden übereinstimmend folgende Merkmale bezeichnet:

1. Die hochprozentige Gegenstandslosigkeit der Stimmung — im Gegensatz zu der großen Gruppe der gegenständlichen oder teilnehmenden Gefühle.
2. In dem Fehlen der deutlichen Beziehung zu bestimmten zugrundeliegenden Vorstellungen ist ihr weiteres Merkmal einer ausgesprochenen Konturlosigkeit gegeben, das sich zu-

gleich als ein impressionistisches Element erweist.[1]) Der Stimmung haftet etwas Schwebendes, Verschwimmendes an. Sie ist wenig oder gar nicht inhaltlich bestimmt in Erlebnis und Anschauung. Sie neigt zu inhaltlicher Auflösung.

3. Sie ist — im Gegensatz zum akut gearteten Affekt — eine chronische Gefühlserregung.[2]) Oder mit anderen Worten: ihr ist charakteristisch das Weilen, Ruhen, Insichsein.[3])

Wir können also von Stimmung da sprechen, wo das Gefühl sich von dem bestimmten Vorstellungsinhalt, durch den es erregt ist, „losgelöst hat und den einzelnen Eindruck überdauert oder überwiegt".[4]) Wir werden den Begriff Stimmung abzugrenzen haben gegen die gerade für das Drama bedeutsame Gruppe der gegenständlichen und teilnehmenden (tragischen) Gefühle (Personen- oder Inhaltsgefühle),[5]) ebenso aber auch gegen die Reihe der „Kraft- und Spannungsgefühle"[6]) (wie Erwartung, Enttäuschung, Geduld, Überraschung, Zweifel u. a.), die als reine Formalgefühle von den jeweiligen Bewußtseinsinhalten als solchen unabhängig sind. In nächste Nachbarschaft zur Stimmung weisen schließlich die „stimmungsartigen Strebungen", d. h. Stimmungen, bei denen das Willenselement überwiegt, die Volkelt als „Strebungen mit Stimmungscharakter" noch als eine besondere Art der Stimmung gelten läßt.[7])

Wir werden in gleicher Weise die primären Stimmungen, die durch irgendwelche sinnlichen Eindrücke von außerhalb veranlaßt sind und im Zusammenhang mit Empfindungsqualitäten entstehen, wie die sekundären Stimmungen, die auf Erregungen von der Gemütsseite zurückgehen, zu berücksichtigen haben, sei es nun, daß diese mit dem Gefühlsreflex bestimmter in Abständen wiederkehrender Vorstellungen identisch sind, oder daß sie das „Residuum eines Affektes" oder auch nur die Wirkung lebhaft reproduzierter Gefühle darstellen.[8])

Es geht schon aus diesen kurzen Erörterungen hervor, wie schwierig es besonders bei den Auseinandersetzungen des zweiten Hauptteils oft sein wird, Stimmungen von bloßen Gefühlen, kurzfristige Stimmungsschwebungen von einfachen Gefühlstönen bestimmter Empfindungs- oder Vorstellungsprozesse auseinanderzuhalten. Nicht selten werden die Begriffe Stimmung

---

1) Vgl. Jodl: Psychologie 1916. 4. Aufl. Bd. II, S. 420 ff.
2) Vgl. Rud. Lehmann: Poetik. 1908. S. 120.
3) Vgl. Volkelt: System der Aesthetik, Bd. I, S. 206 f.
4) So Rud. Lehmann. a. a. O. S. 120.
5) Vgl. Jodl., a. a. O. II. 1924. 6. Aufl. S. 322 f.
6) Ebda.
7) a. a. O. S. 206.
8) Vgl. Jodl: Psychologie II, S. 420 f.

und Gefühl ineinandergehen, und wir werden gezwungen sein, gelegentlich auch mehr oder weniger eindeutige Gefühlsphänomene in den Kreis unserer Betrachtung hineinzuziehen.

In populären Darstellungen findet man oft den Begriff Stimmung durch allgemeine Wendungen, wie „ästhetischer Eindruck", „malerischer" oder „poetischer Eindruck" umschrieben. Wir werden im Interesse der Sauberkeit unserer Terminologie von diesen Wendungen keinen Gebrauch machen dürfen; denn sie schließen neben den eigentlichen Stimmungseindrücken auch die einfache ästhetische Gefühlsbetonung von Empfindungen und Vorstellungen, oder aber — das gilt für die dritte Wendung — reine Gedankenreflexionen in sich ein, sind also begrifflich zu weit gefaßt.[9])

I. Grundsätzliche Erörterungen über die Stimmungselemente im Drama.

A. Die großen Grundstimmungen im Drama.

Wir hatten bereits bemerkt, daß in jeder „Stimmung" ein impressionistisches Element enthalten ist, das sie in hervorragendem Maße befähigt, lyrische Erlebnisgrundform zu sein. Nach den Grundsätzen einer konservativ gerichteten Poetik hat die Stimmung daher wohl in lyrischen und auch in epischen Dichtungen ihren Platz; dem Drama hingegen ist sie völlig artfremd. Immer wieder ist diese These gerade in den beiden letzten Jahrzehnten im Widerspruch zu einer vorangegangenen Kunstrichtung von den Theoretikern des modernen Dramas ausgesprochen worden und hat lange Zeit geradezu als Hauptprogrammpunkt im Kampf der Generationen und der literarischen Meinungen gegolten. Der Sinn des Dramas als der Kunst der Kontrastwirkung sei: zweistimmig zu sein, einen Kampf zwischen zwei lebendigen Gegnern durchzuführen.[10]) Sein Prinzip erkennt man in der Konzentration auf die Hauptmomente des Geschehens.[11])

Das echte Drama ist nach dieser vorherrschenden Meinung von der inneren Dynamik der Handlung getragen, die nur in Ausnahmefällen einmal ausruht (lyrische Szeneneinlagen). Die

9) Vgl. H. Dinger: a. a. O. Bd. II, S. 270 ff. und 285 f.
10) So Julius Bab: Neue Wege zum Drama. S. 90 ff.
11) Rud. Lehmann: a. a. O. S. 120 ff.

Handlung wird vorwärtsgetrieben durch die von Grund aus dramatischen Charaktere, die mit der Spannung der Grundkräfte der Handlung erfüllt sind. Der dadurch bedingte stark bewegte, logisch - antithetische, kämpferisch - vorwärtseilende Charakter des Dialoges schließt das Aufkommen von eigentlichen Stimmungselementen aus. Im fortschreitenden (synthetischen) Drama hat die Sprache „etwas Drängendes, Willenskräftiges, Explosives“;[12]) im rückgreifenden (analytischen) Drama dagegen wir die Spannung der Sprache durch ihren Beziehungsreichtum erzeugt.[13]) Die durchweg strebungslose, schwebend ungewisse Art der Stimmungen findet in diesem dynamischen Betriebe keinen Mutterboden.

Im echten Drama herrschen die Leidenschaften, die Affekte, die mit Willensspannung geladenen Gefühle und Strebungen, in der ganzen Stufenleiter vom Zorn bis zur Begeisterung, von Schrecken und Furcht bis zum Mitleid und zu sentimentaler Rührung.

Die beiden Affektkreise der Furcht, des Schreckens und des Grauens einerseits und des zu sentimentaler Rührung entarteten Mitleids andererseits, reichen schon zu einem Teil in den begrifflichen Bezirk „Stimmung“ hinein.

1. Die Katastrophenstimmung.

In jeder echten Tragödie herrscht zum Schluß Katastrophenstimmung, d. h. die eigentümliche Gefühlsspannung, mit der die Seele des Zuschauers dem nahenden tragischen Untergang des Helden entgegensieht. Die Katastrophenstimmung stellt mit ihrer schwebenden, relativ gegenstandslosen, wenngleich spannungserfüllten Art eine chronische Gefühlserregung dar. Sie entsteht meist als ein stimmungsmäßiges Nachklingen von großen Gefühlsentladungen (Furcht) und bleibt teils auf weitere Strecken unberührt vom Auf und Ab der Affekte, teils bildet sie nur eine Unterlage für die zum Ausgang der Handlung erfolgenden Erschütterungen. Die echte Katastrophenstimmung wächst organisch aus der folgerichtig entwickelten Handlung heraus und wird zwar an besonders bedeutsamen Stellen im Handlungsablauf durch theatralische Effekte gern unterstrichen, doch bleiben diese stets im Kräfteeinklang mit der inneren Dynamik der dramatischen Handlung, sie werden nicht zum Selbstzweck.

Ein verhältnismäßig großer Teil der Tragödie steht also unter der suggestiven Gewalt eines allmählich sich steigernden Grundgefühls, das nur in der letzten Auswirkung der Katastrophe

12) Ermatinger: a. a. O. S. 384.
13) a. a. O. S. 386.

Höhepunkt und Befreiung zugleich bringt, explosiv abbrechend oder sanft verklingend, durch die Entladung reinigend und beruhigend.[14])

Nur bei wenigen Dramatikern wird in gleichem Maße wie bei Shakespeare im dritten Teil der Dramen die Gefühlsspannung zur rein tragischen Stimmung. Im Verlauf des zweiten Teils braut sich das Schicksal, „über welches im dritten die Stimmung in Erhebung feierlich ausklingt".[15])

Sobald nun das theatralische Moment überwiegt, d. h. die Erzeugung der Katastrophenstimmung Haupteffekt und Selbstzweck wird, sobald sie also mehr oder weniger von der Handlung und ihrer Ideendynamik losgelöst erscheint, sobald sie auch in ihrer Spannweite über das ihr im Strukturzusammenhang des Dramas eigentlich zukommende Maß hinaus ausgedehnt wird, muß die Katastrophenstimmung in den Bereich unserer Betrachtung gezogen werden. Sie steht in der langen Reihe der vielen möglichen Arten von Stimmungen an der äußersten Grenze unmittelbar neben den großen Spannungsgefühlen und Affekten. Die Grenzen sind auch hier fließend.

Die eigentliche Heimat dieser Art Katastrophenstimmungen finden wir naturgemäß in solchen Dramen vor, in denen die Katastrophe die eigentliche Handlung erdrückt und zum beherrschenden Inhalt wird. Es sind dies durchweg Dramen mit vorwiegend analytischer Technik, in denen eine Handlung aus der Vergangenheit in epischer Art aufgerollt wird und das Stück schon mit dem Beginn der Katastrophe einsetzt. Die Schicksalstragödie, die auf dem weltanschaulichen Wurzelboden der Romantik erwachsen ist, stellt die eigentliche Domäne dieser verselbständigten Katastrophenstimmungen dar. Die Schicksalsdramen von Tieck, Werner, Müllner, Houwald und Grillparzer sind getragen von der wirkungsmächtigen Grundstimmung des Grauens vor irgendeiner unbekannten, unheimlich schillernden und nicht greifbaren Schicksalsmacht, die entweder als sinnlos zutappende blinde Naturgewalt oder als unerbittlich strenge himmlische Gerechtigkeit in Erscheinung tritt. Die theatralisch-spannungshaften, gespenstischen Stimmungen, die in diesen Dramen sich über das ganze Stück verbreiteten und in effektvoller Weise das tragische Moment vertieften, waren durch vielfach absonderliche Klangreize, durch effektvoll ausgewertetes Stillstehen der Hand-

---

14) Auf die Theorien von Aristoteles und Lessing soll im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden.

15) O. Ludwig. Ges. W., hrsg. von A. Stern u. E. Schmidt. Bd. V, S. 41. Bei L. findet man überhaupt feinsinnige Äußerungen über die Bedeutung der Stimmung im Drama.

lung, des Dialoges hervorgerufen. Die Einbeziehung der sinnlichen Umwelt, insbesondere der Landschaft als Schicksalsatmosphäre, gleichsam als Mitspieler, wird grundsätzlich schon in Tiecks „Berneck" (1793) verwirklicht.[16]) Die Verbindung von Interieur und Exterieur war hier bereits im Prinzip durchgeführt, beschränkte sich aber in der Hauptsache auf akustische Einstrahlungen, wie ja überhaupt die Romantiker das Hören höher als das Schauen stellen. Innerhalb der wenigen optischen Stimmungseffekte hatte das Dunkel der Nacht eine beherrschende Stellung inne.

Wir wollen in diesem Zusammenhang in einem Exkurs die Wandlungen in der Behandlung der Katastrophenstimmung, wie wir sie bei den Hauptfortsetzern der Schicksalstragödie antreffen, einer kurzen Betrachtung unterziehen. Die moderne Schicksalstragödie erwuchs aus der positivistischen Glaubenslosigkeit der Generation, welche die Epoche des Naturalismus begründete. Vererbungstheorie und die Lehre von der bestimmenden Macht des Milieus sind die Grundpfeiler dieser durchaus deterministisch befangenen Weltanschauung, die Julius Bab treffend charakterisiert hat: „Am Ausgang des Jahrhunderts stand der Mensch gebückt und ratlos da, beladen mit hundert Abhängigkeiten, fast blind und taub für alles, was weltschöpferische Kraft in seinem Innern war, und ganz Aug und Ohr für alles, was als Außenwelt auf ihn eindrang und in Wahrheit sein Schicksal, ja sein Wesen war".[17])

Am Anfang der neuen realistischen Schicksalstragödie steht Henrik Ibsen, besonders mit den „Gespenstern" und „Rosmersholm". Mit den „Gespenstern" setzt bei ihm die große Wendung ein: Der Idealist, der die ethische Wahrheitsforderung bisher gepredigt hat, erkennt die Bedingtheit alles menschlichen Strebens und endet in Resignation und Verzicht. „In derselben Zeit ist die neue Schicksalstragödie geboren worden. Die Schicksalsmächte liegen in der Beschaffenheit der Menschen und im Zusammentreffen dieser Beschaffenheit mit äußeren Geschehnissen. Es ruht kein griechischer Fluch auf einem Hause: bloß auf dem Einzelnen der Fluch des Menschseins."[18])

Die Wendung zum Psychologischen findet in Ibsens spätem Lebenswerk den einen, wohl unübertroffenen Höhepunkt. Das Schicksal, das in der Innenwelt des Subjekts, in seiner jeweiligen körperlich-seelischen Disposition keimhaft ruht, erfährt eine

16) Vgl. P. Hankamer im Reallexikon der Deutschen Lit. Gesch. 1928. Bd. III, S. 171.

17) In Arnold: Geschichte des Dramas. S. 670.

18) So urteilt schon früh A. Kerr. Ges. W., Bd. I, S. 77.

überaus vergeistigte, symbolhafte Gestaltung. Das schicksalhafte Geschehen wird in seinen vorwiegend analytisch gebauten Dramen in den großen Beichten und Abrechnungen, in den wundervoll verhüllten Zwiesprachen seiner Personen aus ferner Vergangenheit zu lebender, erschütternder Gegenwart umgeschmolzen; dies alles in einem Dialog voll feinster Dynamik, in einem Beziehungsnetz von wunderbarer kausaler Dichte. So erscheint auch die Katastrophenstimmung in diesen Dramen durchaus geläutert, vergeistigt; die Stimmungseffekte sind aus der theatralisch-sinnlichen Wirkungssphäre in den Bereich des Symbolischen, des Geistig-Wesenhaften erhoben. Die Grundstimmung der Dramen wächst organisch aus dem Handlungsgefüge hervor, sie erscheint durchaus nicht lyrisch verselbständigt wie bei Maeterlinck.

Maeterlinck, der schon früh von Alfred Kerr in den Bezirk der neuen Schicksalstragödie einbezogen wurde,[19]) erscheint uns als zweiter Hauptvertreter der modernen Schicksalstragödie.

Für ihn gibt es überhaupt „kein Schicksal der Freude, es gibt keinen glücklichen Stern".[20]) Das neue Schicksal offenbart sich ihm als „das Verhängnis, von innen gesehen. Es gibt geheimnisvolle Mächte, die in uns selbst herrschen, und die mit den Ereignissen im Einvernehmen zu stehen scheinen".[21]) In den meist einaktigen Spielen seiner ersten Schaffensperiode ist die Grundstimmung des Grauens, der Furcht vor den unbekannten, rätselvollen, blind zutappenden Schicksalsmächten des Todes und der Liebe mystisch und symbolhaft vertieft, zugleich aber erscheint sie im Strukturzusammenhang dieser schemenhaften, handlungsarmen Dramen durchaus verselbständigt, losgelöst von dem Kausalgefüge einer Handlung; man kann hier von einer Auflösung der dramatischen Form in reine in Bühnengegenwart umgesetzte Katastrophenlyrik sprechen. Es sind Stücke des Hingegebenseins an fremde, bezwingende und bestimmende, mystisch erhöhte Mächte, Dramen der zur Weltanschauung gewordenen Unkraft und seelischen Passivität.[22]) Sie gehen in ihrem Verzicht auf annähernd wirklichkeitsgetreue Charakteristik der Personen und auf geschlossene dramatische Form weit über Ibsen hinaus und stellen in ihrer Verabsolutierung des bei Ibsen nie vorherrschenden Faktors der Stimmungseinheit die entschiedenste Äußerung romantischer Stimmungskunst und die kon-

19) Ges. W., Bd. I, S. 327.

20) Maeterlinck: Schatz der Armen, übers. v. Oppeln-Bronikowski, S. 109.

21) a. a. O., S. 114.

22) Vgl. Hugles scharfes Werturteil über Müllners Schicksalsdramen. a. a. O., S. 6.

sequenteste Annäherung der dramatischen Form an die der Lyrik dar.

Eine dritte Grundform der neuen Schicksalstragödie findet sich im Drama des Naturalismus, insbesondere in den Werken Gerhart Hauptmanns. Julius Bab preist diesen als den eigentlichen Schöpfer der realistischen Schicksalstragödie, weil er die große Erfahrung künstlerisch fruchtbar gemacht habe, „daß wir unser Schicksal, das ganze große, fremde, gräßlich von außen kommende Schicksal, das nicht unser Ich ist, doch in uns tragen". [23]) Das sogenannte Ich ist fast nur Abdruck, Durchgang aller Außenkräfte, Milieuprodukt. Die eigentliche Kunst dieses Dichters ist, in den Worten der Sprechenden das Milieu transparent zu machen und die treibende Schicksalskraft so gleichsam ins Innere dieser Menschen hineinzuziehen. [24])

Es tritt uns hier im naturalistischen Drama zum ersten Mal die Sprache als weiterer stimmungschaffender Faktor entgegen. Sie bildet in der Tat ein wesentliches Moment in der Realisierung der Katastrophenstimmung in der realistisch-naturalistischen Schicksalstragödie. Noch kennzeichnender aber sind für diese das ganze Heer der meist durch den Bühnenapparat realisierten Stimmungseffekte der alten romantischen Schicksalstragödie, die in diesen Dramen eine Auferstehung erleben und durch manche neuentdeckte Effekte der entwickelten Illusionsbühne neuen Zuzug erhalten. Gerade die für die mannigfachsten Reize der Außenwelt besonders empfänglichen impressionistischen Dramatiker haben die theatralischen Spannungseffekte für die Erzeugung einer unheimlichen, schwülen Katastrophenstimmung auszuwerten verstanden.

Als Hauptwerke der naturalistischen Schicksalstragödie können „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest" und „Fuhrmann Henschel" [25]) von G. Hauptmann angesehen werden. In diesen Dramen, besonders in dem letztgenannten, wächst die Katastrophenstimmung, die Atmosphäre des Schicksals, organisch aus dem Gesamtgefüge der Handlung mit den Erlebnissen der Menschen heraus. Als weiteres Hauptwerk ist, weniger nach der Idee des Stückes als auf Grund des mit äußerstem Raffinement verwendeten Klangapparates der neuen Schicksalstragödie — man denke nur an die Spukszene mit dem Klopfmotiv im 2. Aufzug — „Meister Oelze" von Johannes Schlaf anzuführen. Gerade auf dieses wohl konsequenteste naturalistische Drama lassen sich die Worte in Anwendung bringen, die Heinrich Hart

---

23) Julius Bab: Neue Wege zum Drama. S. 50 f.

24) Ebda.

25) A. Kerr bezeichnet den „Fuhrmann Henschel" als einen Höhepunkt der neuen Schicksalstragödie. Ges. W., I, S. 80 f.

in einer Besprechung der Erstaufführung von Hofmannsthals Schauspiel „Das gerettete Venedig" (24. I. 1905) für die neuromantische Schicksalstragödie fand: „Schicksalsdramatik! Etwas Klägliches haftet ihr stets an. — Gruseln zu machen ist von jeher die Sucht der Romantiker, von E. Th. A. Hoffmann, Armin, Victor Hugo bis zu Hofmannsthal. — Hofmannsthal, und die ihm gleich sind, gehen noch unter die alte Tragik hinab. Wenn die mit Ruten geißelt, peitschen sie mit Knuten. Es steckt in dieser Lust am Peinlichen etwas Perverses, Sadistisches. Das Publikum krümmt sich unter diesen Erregungen." [26])

Das sind Beispiele für Katastrophenstimmungen, die in ihrer peinigenden Überspannung des Effektes nicht mehr mit der entsprechenden bedeutungslosen dramatischen Handlung in Einklang zu bringen sind.

2. *Die Rührungsstimmung.*

Neben dem zusammengesetzten, weitgespannten Gebilde der Katastrophenstimmung nimmt der Komplex der mehr oder weniger sentimental getönten Rührungsstimmung eine bedeutsame Stellung im Drama ein. Mit ihr überschreitet, psychogenetisch gesehen, der andere große Affektkreis „Mitleid" die Grenze zwischen teilnehmender Gefühlswallung und chronischer Stimmungserregung. Auch dieser Stimmungskomplex ist — und zwar in weit stärkerem Maße als die Katastrophenstimmung — an den abschließenden Teil des Dramas gebunden. Er stellt einen zweiten theatralischen Grundeffekt des Dramas dar, der — wenigstens im Drama ernster Art — ebenso wie die Katastrophenstimmung durch ein Vorwalten des Zweckes der Theaterwirkung und durch eine Aufgabe des rein künstlerischen Wahrheitsideals charakterisiert ist. Er erweist sich — vom Ideal der Tragödie aus betrachtet — oft als eine billige Umgehung der künstlerisch-folgerichtigen Tragik, indem er diese verneint und statt der Wahrheit einen Scheinwert eintauscht. Meist arbeitet er mit dem Mittel einer unwahren, romantisierenden Idealisierung. Diese Rührungsstimmungen haben naturgemäß meist eine geringere Reichweite als die Katastrophenstimmungen. Ihre eigentliche Domäne bildet das bürgerliche Rührstück aller Zeiten, von der Comédie larmoyante über Iffland, Kotzebue, das Volksstück (insbesondere das Wiener), bis zu Birch-Pfeiffer und zu Meyer-Förster. Aber darüber hinaus haben auch viele Dramatiker des Realismus, allen voran Sudermann, Hirschfeld, Halbe und Schnitzler in manchen ihrer Werke von dem alterprobten Publikumseffekt dieser weichseligen Rührungsstimmung reichlich Ge-

26) In „Ausgewählte Aufsätze". Vom Theater. Ges. W., Bd. IV, S. 350 ff.

brauch gemacht. Wohl kein Dichter realistischer, bürgerlicher Dramen stand ihr ferner als Henrik Ibsen.

Eine literarisch gehobene Abart der allgemeinen Rührungsstimmung stellt der Stimmungskreis des Idyllisch-Rührenden dar, der vielfach durch romantisierende und bukolische Motive ästhetisch besonders abgetönt erscheint und sich vom reinen Mitleidsgefühl weiter entfernt als die Rührungstimmung. Es mag schließlich hier noch bemerkt werden, daß gerade dieser zweite dramatische Stimmungskomplex seinen eigentlichen Wurzelboden in der dramatischen Grundform des Mimus zu haben scheint.

3. Der Komplex der Milieustimmung.

Eine dritte Grundstimmung, die in weit stärkerem Maße inhaltlich, gegenständlich bestimmt ist als die Katastrophen- und Rührungsstimmungen, findet sich im Drama realistischen und naturalistischen Stils: die „Milieustimmung", die oft auch als ausgesprochene Genrestimmung in Erscheinung tritt. Wir werden zugeben müssen, daß in fast allen Dramen der Weltliteratur so etwas wie eine Milieustimmung zu bemerken ist, wenn man diese als die mehr oder weniger fühlbar werdende Stimmung des der Handlung zugrundeliegenden Schauplatzes, Bodens, Hintergrundes auffaßt H. Schlag macht gegen die Dramatiker der naturalistischen Epoche mit gewissem Recht geltend, daß die großen Dramatiker früherer Zeiten diesen Beziehungskomplex möglichst zart im Kolorit gehalten hätten, damit die Handlung nicht unterdrückt wurde und statt eines Handlungsdramas ein Milieudrama entstand, in dem der Hintergrund den Vordergrund der Handlung beiseiteschob. Der Boden, auf dem die Handlung vor sich geht, darf nur soviel Raum einnehmen, als nötig ist, um der den Vordergrund einnehmenden Handlung Voraussetzung, Erklärung, Stimmung zu geben.[27]) So lauten die kanonischen Sätze einer ästhetischen Richtung, die es sich angelegen sein ließ, die dramatische Form von allem epischen und lyrischen Beiwerk zu befreien und zu ihrer monumentalen, herben Eigenart wieder zurückzuführen.

Von einer eigentlichen Milieustimmung kann man nun freilich erst dann sprechen, wenn das sichtbar und fühlbar werdende Stück Hintergrund einen Ausschnitt aus einer Welt im Kleinen darstellt, die uns von Kindheit an vertraut ist, an die wir mit tausend Fäden selbst gebunden sind. Wir finden einen Hauch solcher erdgebundenen Atmosphäre früh in vielen volksmäßig-mimischen Lebensbildern des Mittelalters und der deutschen

27) H. Schlag: a. a. O., S. 77.

Renaissance. Sie tritt uns weiter in den realistisch-volkstümlichen Lustspielen der Barockzeit, etwa eines Rist, Christian Reuter oder Henrici, aber auch bei Gellert und in der sächsischen Komödie, stärker dann in den realistischen Gegenwartsdramen des Sturm und Drang — besonders von J. M. R. Lenz und Heinrich Leopold Wagner — entgegen. Wir können sie im 19. Jahrhundert in vielen Erzeugnissen der örtlich gebundenen dramatischen Poesie, insbesondere im Wiener Volksstück, vor allem bei Anzengruber, dem Vorläufer des Naturalismus, aber auch schon früher in Lokaldichtungen wie dem in Darmstädter Mundart geschriebenen köstlichen „Datterich" von Niebergall verspüren. Im Bereich des ernsten bürgerlichen Dramas realistischer Artung bilden Dramen wie Büchners „Woyzeck", weniger Hebbels „Maria Magdalena", besonders aber dann Otto Ludwigs „Erbförster", der im bewußten Ringen sich die blutvolle und stimmungskräftige Gestaltungskraft der Dramen Shakespeares zu eigen zu machen versucht, bemerkenswerte Höhepunkte in dem Streben nach der Kunst, den Hintergrund des dramatischen Geschehens, Landschaft, Stadt, Dorf, Hausgemeinschaft stimmungsmäßig fühlbar zu machen.

Zum System erhoben wurde die Kunst der stimmungsmäßigen Veranschaulichung des Umweltkomplexes erst durch Theorie und Praxis des naturalistischen Dramas, insbesondere durch die Frühwerke von A. Holz und J. Schlaf, Gerhart Hauptmann und Max Halbe. Wir hatten bereits darauf hingewiesen, daß das Milieu für den naturalistischen Dichter als ein das Schicksal seiner Personen wesentlich bestimmender Faktor galt. „Mit dem Siege des Milieus als dynamischen Faktors wurde die epische Zustandsschilderung nun immer breiter gegeben." [28])

Die Milieustimmung ist in noch stärkerem Maße als die Katastrophenstimmung ein äußerst zusammengesetztes Gebilde. Eine verschieden große Menge von einzelnen Stimmungsmotiven, die über ein ganzes Drama verteilt sein können, in der Hauptsache aber sich meist in den ersten Aufzügen befinden, ist notwendig, um den Gesamtkomplex der Milieustimmung zu erzeugen. Nicht jedes in Anschauung oder Wort umgesetzte Stück Milieu birgt in sich die Kraft, auf den Leser oder Zuschauer mit der suggestiven Macht erlebter Stimmungswerte zu wirken. Die einzelnen Motive sind untereinander in ihrer Eindrucksfähigkeit verschieden. Innerhalb der Gesamt-Milieustimmung sind stets kleinere, in inhaltlicher Beziehung meist noch konkreter geartete Stimmungskomplexe zu unterscheiden, von denen jeder für sich wieder eine eigengetönte Grundstimmung im Drama darstellen

28) O. Döll: a. a. O., S. 142.

kann. So können z. B. das auf der Bühne anschaulich gegebene Landschaftsbild oder ein höchst individuell gestaltetes Zimmerinterieur stimmungskräftig im angegebenen Sinne wirken.

Die Mittel, die zur stimmungsmäßigen Auswertung des Umweltkomplexes im Drama verwendet werden können, lassen sich, wie nahezu bei allen Stimmungsmotiven im Drama, in der Hauptsache auf zwei verschiedene Gruppen zurückführen. Von der Struktur des eigentlichen Wortdramas aus ist der Haupt-Stimmungsfaktor die Sprache, wie sie sich in den bewußten und den mehr unbewußten, zufälligen Äußerungen der Personen offenbart. Im inneren Zusammenhang mit diesen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache wirkt als zweiter dem Drama immanenter Stimmungsfaktor die Gestaltung bestimmter Charaktere, über die im weiteren Verlauf unserer Betrachtungen eingehender gesprochen wird. Eine vielfach noch größere Bedeutung kommt in vielen naturalistischen Dramen für die Realisierung des Komplexes der „Milieustimmung" der zweiten Gruppe zu, den optischen und akustischen Phänomenen der Umwelteinbeziehung, wie sie durch den umfangreichen Apparat der naturalistischen Illusionsbühne ermöglicht werden.

4. Die lyrisch geartete Grundstimmung.

Eine vierte Grundstimmung, die uns bereits im Drama Maeterlincks entgegentrat, ist in der lyrischen Aufweichung des dramatischen Organismus gegeben, wie sie in besonderem Maße dem romantischen Empfinden entspricht. In der Tat sind solche verselbständigten lyrischen Grundstimmungen, die eine Erweichung der dramatischen Struktur durch Zurücktreten des Handlungsgefüges bedingen, im romantischen Drama aller Zeiten anzutreffen.

Die Stimmungseinheit kann zwar in der lyrischen Dichtung oder beim Landschaftsgemälde die Einheit einer Handlung ersetzen. Das Drama beruht auf gänzlich anderen Voraussetzungen. Wohl gibt es viele Dramen — und zwar sind darunter die besten Werke der Weltliteratur — die während des ganzen Handlungsverlaufes eine einheitliche Grundstimmung festhalten und gerade darauf ihre nachhaltige suggestive Wirkung zurückführen können. O. Ludwig rühmt diese Stimmungskunst Shakespeares in eindringender Analyse: „Jedes seiner Stücke hat eine eigene hellere oder trübere Atmosphäre, jede Szene hat wieder ihre Stimmung; seine wunderbarste Kunst, wie er alles, was sie nur erwecken kann, aneinander reiht, und so auch die Phantasie, nicht allein den Verstand, zum Kühnsten vorbereitet. Die Stimmungen aller Szenen setzen wiederum die Stimmung des

Ganzen in ähnlicher Weise zusammen, eine Art Kausalitätsnexus der Phantasie“ [29])

Aber bei Shakespeare wächst diese Einheitsstimmung, die übrigens bei ihm nur in geringem Maße aus lyrischen Quellen gespeist wird, organisch aus dem Kausalitätsnexus der Gesamthandlung hervor. Sie gibt seinen Dramen Atmosphäre, Farbe, Leuchtkraft; aber sie zersetzt nie das Gerüst der Handlung.

Dieser stimmungsträchtige Odem des enthüllten Lebens, den Shakespeare in Sprache und Charakteristik der Personen in wahrhaft genialer Weise zu bannen verstand, ist es zu einem guten Teil gewesen, der immer wieder mit suggestiver Gewalt die späteren Geschlechter für sein Werk entflammte. Wir können gewiß das Werk Shakespeares als Höhepunkt des stimmungsmäßig vertieften, echten Handlungsdramas der gelockerten Form werten. Den Gipfelpunkt des stimmungsmäßig vertieften Dramas der konzentrierten, geschlossenen Form aber stellt die Dichtung des älteren Ibsen dar, worüber noch eingehender zu sprechen sein wird. Die Einheitsstimmung hat in den Spätdramen Ibsens innerhalb des hier vorherrschenden dichteren Kausalgeflechts der Handlung eine tiefgehende Bedeutung. Auch in den letzten symbolistischen Dramen sind noch die Beziehungen zu einem im Vordergrund stehenden sinnvollen Inhalt vorhanden, wenn auch die Konturen in symbolischer Nebelhaftigkeit gelegentlich schon zu verschwimmen drohen („Wenn wir Toten erwachen!“). Infolge des in ihnen immer noch vorherrschenden klaren Ideengehalts weisen diese Dramen aber doch nicht einen so ausgeprägten lyrischen Charakter auf, wie ihn sonst Dramen, die eine Grundstimmung während des ganzen Ablaufs der Handlung festhalten, leicht bekommen. [30])

Im impressionistischen Drama der Neuromantik wird diese Grenze überschritten. Die Lyrik hat ja — wie wir sahen — als Grundform des poetischen Ausdrucks gerade im Impressionismus zu gelten. So finden wir denn in den Dramen der Neuromantik, bei Maeterlinck, Hofmannsthal, Hardt und anderen, die zum System erhobene Herrschaft der verselbständigten lyrischen Stimmungseinheit. Man kann behaupten, daß diese jetzt, als sich das impressionistische Drama aus der revolutionären Gesetzlosigkeit des Naturalismus in die Sphäre der subjektiven Gefühlswillkür hinüberentwickelt hatte, die bis dahin vorherrschende Milieustimmung abgelöst hat. An der stimmungsmäßigen Erfassung des Milieus aber hatte sich zuerst impres-

29) a. a. O., S. 30.

30) Vgl. Th. Ziehen: Aesthetik, Bd. II, S. 72 f. — Z. führt als Beispiel Byrons „Manfred“ an.

sionistisches Empfinden und Sehen schon gleichzeitig mit dem ersten Aufstieg des objektiv gerichteten Naturalismus (A. Holz!) entzündet und bewährt. Gefühlsweiche, nervöse Naturen wie Max Halbe und Johannes Schlaf hatten als erste dieses stimmungsbetonte Sehen im naturalistischen Drama verwirklicht.[31])

Im Drama der Neuromantik blieb die dramatische Form vollends ein Vorwand, Lyrik sprechen zu lassen.[32]) Die ganze Problematik dieses impressionistischen Stimmungsdramas wird durch die folgenden Ausführungen Edgar Steigers schlaglichtartig erhellt:

„Alles ist Stimmung. Nichts ist so bezeichnend für modernes impressionistisches Empfinden, als dieses Wort vom Drama gesagt, von dem man gesagt haben möchte: alles ist Handlung und Konsequenz, ein Schreiten auf ein Ziel, eine unerbittliche Logik und großartige Architektonik der Ereignisse. Die alte Freytagsche, heute auch theoretisch bekämpfte Lehre von einem gegliederten Zusammenhang spannenden Geschehens, einer einheitlichen Folge, in der alles seine Bedeutung als Fortführung des Vorangegangenen, als Hinweis auf das Kommende besitzt, als Einleitung, Exposition, als aufsteigende Handlung, Höhepunkt, als Fallen der Handlung, retardierendes Moment, Katastrophe, trifft in der Tat das Wesen des Dramatischen, aber nicht des modernen Dramas. Dies gibt einer Poetik eher recht, nach der alles Ausdruck und Gefühl, nicht Stimmung ist. Wir haben Dramen, aber ohne Dramatik. Bis zur völligen Handlungsauflösung können wir die Stufen impressionistischer Dramatik verfolgen."[33]) Gegenüber einer scharfen zeitgenössischen Kritik erscheint es geboten, auch das Positive der lyrischen Durchdringung des Dramas einmal stärker zu betonen. Bevor wir nun im folgenden Kapitel die Hauptstimmungsmittel des Wortdramas im Zusammenhang einer eingehenden Betrachtung unterziehen, sei hier noch ergänzend bemerkt, daß die lyrische Stimmungserweichung des Dramas sich ähnlicher Mittel wie die Milieustimmung bedient: Maßgebender Faktor ist auch hier die Sprache mit den lyrischen Ausdrucksmitteln des Rhythmus, der Klangfarbe und der stimmungsbetonten Attribute. In der Charakteristik ist ein starkes Zurücktreten der individuellen Züge zu bemerken. Die Personen neigen dem Typus zu, sie werden leicht zu süßen Schemen (Maeterlinck). Hervorragende Bedeutung gewinnen ferner für das Stimmungsdrama der Neuromantik das malerische Bühnenbild und die Klangwirkungen der Musik.

---

31) Hierüber wird in einem späteren Abschnitt dieser Arbeit noch einiges gesagt werden.

32) R. Hamann: a. a. O., S. 58 f. und S. 63.

33) a. a. O., Bd. II, S. 186 f.

B. Die Hauptstimmungsmittel des Wortdramas.

1. Die Sprache.

a) Die epischen Stimmungselemente des Dialoges.

Wir waren oben von der Betrachtung ausgegangen, daß der Dialog des fortschreitenden (synthetischen) Dramas einen betont aktiven ‚antithetisch vorwärtsdrängenden Charakter aufweist, während er im rückgreifenden (analytischen) Drama seine dynamische Triebkraft vornehmlich dem Beziehungsreichtum verdankt, durch den die Vergangenheit in den Auseinandersetzungen der innerlich höchstbeteiligten, durch das Schicksal verketteten Menschen enthüllt wird. In dieser Umsetzung eines großen Teils der aktuellen dramatischen Handlung in erzählendem Bericht liegt gewiß — zumal wenn man sie an der Kompositionsweise Shakespeares mißt — ein formal-epischer Zug.[34]) Eine viel stärkere, auch stofflich episch geartete Form des Dramas ist mit dem zuständlichen (oder Zustands-)Drama des Naturalismus gegeben. Anstelle des den Dialog füllenden und bewegenden Vergangenheitskomplexes wird hier der Dialog mit Umweltsbeziehungen überschwemmt, die wohl begründen und erklären helfen, aber kaum vorwärtsbewegen.

Ein solcher Dialog, wie z. B. in „Familie Selicke" von Holz und Schlaf, ist nicht „aktuell", d. h. er mündet weder in eine die Handlung berührende Tat, noch hat er sonst eine Richtung auf die Handlung.[35]) Die Aktualität aber ist nach der ästhetischen Theorie, die gleichzeitig mit dem Drama des Neuklassizismus aufkam, das treffendste Kennzeichen alles Dramatischen.

Die Stimmungserweckung durch Umwelteinbeziehung wollen wir als die eine Grundäußerung des Dialogs im naturalistischen Zustandsdrama auffassen. Wohl von keinem ästhetischen Theoretiker ist diese positive Seite der Gefühlsherrschaft im Drama klarer ausgesprochen worden als von J. Volkelt: „Sogar der naturalistische Stil ist bestrebt, die Sprache des Dramas ins Gefühlsmäßige zu erhöhen. Besonders soll eine möglichst individuelle Orts- und Zeitstimmung erregt, die Luft, in der die Personen atmen, das Stück Erde, aus dem sie entsprungen sind,

---

34) Besonders radikal zeigt sich auch hier wieder H. Schlag, der den jungen Dichtern dringend von dem Beispiel Ibsens abrät: „Diese Art der Darstellung (die analytische) ist romanhaft, nicht dramatisch; sie widerspricht jeder regelmäßigen Architektonik und führt zu einer übermäßigen Breite des Dialogs und der Charakterschilderung". (a. a. O., S. 142.) Damit freilich bestreitet S. indirekt dem Seelendrama die Existenzberechtigung.

35) Vgl. H. Schlag: a. a. O., S. 302.

echt und ursprünglich zu Gefühl gebracht werden. Haben daher auch vielleicht die naturalistisch gezeichneten Personen von sich aus nicht viel von Gefühl und Stimmung in ihre Worte hineinzulegen, so setzt diese der Dichter doch so, daß uns aus ihnen der Stimmungsgenius des Ortes, des Lebenskreises, der Zeitverhältnisse entgegentönt. In der Kunst, die eigentümliche Umwelt stimmungsmäßig in die gesprochenen Worte hineinzuarbeiten, haben die modernen Dramatiker große Fortschritte gemacht. Und auch der naturalistische Stil hat Teil hieran." [36])

Das andere mehr formal sich auswirkende Stimmungselement der episch gearteten Sprache im naturalistischen Drama ruht in ihrer individualisierenden Charakteristik, in ihrer Fähigkeit, durch ganz individuelle, nach Heimatbezirk und menschlicher Sonderart des Sprechers differenzierte Wortformen Erdgeruch, Heimatatmosphäre festzuhalten. Die Mundart hat von jeher als ein starker Stimmungsfaktor im Drama gegolten. [37]) Durch den peinlich wirklichkeitsgetreuen Sprachstil des konsequenten Naturalismus ist noch nicht ohne weiteres ein Höhepunkt in der Auswertung dieser Stimmungskraft der Sprache gegeben. Das Phänomen Gerhart Hauptmann hat gezeigt, daß nur eine besondere, die irrationalen Werte der Sprache kongenial nacherlebende und nachschaffende sprachschöpferische Kraft in Verbindung mit der Fähigkeit des echten Dichters, Gestalten aus dem Zentrum ihres Wesens heraus mimisch-sprachlich lebendig werden zu lassen, durch das Medium der Sprache so suggestiv zu wirken vermag. In der hingebungsvollen Liebe, mit der Hauptmann die Welt, die Natur und den Menschen umfängt, liegt im tiefsten Grunde das Geheimnis dieser Kraft. In ihr wurzelt zugleich seine dichterische Eigenart und seine Schwäche als Dramatiker. Die Dinge gewinnen bei ihm zu viel Eigenleben. Und Ermatingers scharfes, aber doch wohl berechtigtes Urteil, daß durch die individualisierende Charakteristik der Sprache im naturalistischen Drama „keine Steigerung der dramatischen Ausdruckskraft,, sondern eher eine Lähmung" [38]) erreicht wird, da sie eine Auflockerung der antithetischen Struktur des Dramas zur Folge hat, trifft auch das Drama Hauptmanns. Der Weg von ihm bis zu der Stilverderbtheit, die durch die letzte Steigerung der Sprachindividualisierung im Drama des Impressionismus hervorgerufen wird, ist nicht allzu weit. Für dieses ist Sprache schließlich „nicht mehr Ausdruck labiler Geistigkeit, einheitlich in ihrer seelischen Grundhaltung, — — sondern ein Barometer,

36) „System der Aesthetik". Bd. I, S. 385 f.

37) Sehr aufschlußreich ist die polemische Auseinandersetzung von A. Holz in: „Das Werk", Bd. X, S. 255 ff.

38) a. a. O., S. 385.

ein Seismometer des Stimmungslebens in seiner Beeinflussung durch die äußeren Eindrücke. Das aber heißt nichts anderes als Auslöschung des weltschöpferischen Ich und seiner sprachlichen Schöpfung, des Stiles."[39])

b) Die lyrischen Stimmungselemente des Dialoges.

Noch größere Bedeutung als im episch gearteten naturalistischen Dialog gewinnt die Sprache als Stimmungsfaktor im lyrisch gearteten Dialog. Wir wollen im folgenden drei verschiedene Stufen desselben unterscheiden: Am meisten Heimatrecht besitzt der sogenannte aktuelle lyrische Dialog,[40]) der wohl einen ausgesprochenen Gefühls- bzw. Stimmungsgehalt aufweist, aber zu einem Wollen, zu einer Tat führt. Hierher gehören vor allem die Liebesszenen, die von jeher im hochliterarischen Drama als „poetische Inseln" und Ruhepunkte des intimen Gefühls anerkannt und beliebt waren. An zweiter Stelle steht der nichtaktuelle lyrische Dialog: es sind dies die sog. lyrischen Partien im Dialog, einfache Gefühls- und Stimmungsschilderungen und -ergüsse, die nicht mit einem Fortschritt der Handlung verbunden sind, sondern mehr oder weniger Selbstzweck sind. Wir finden sie vorherrschend in vielen Dramen der alten und neuen romantischen Dichtung, für welche die dramatische Form zur Aussprache intimster Gedanken und Gefühle, zur Gestaltung ihrer Träume und Sehnsüchte dient. Wie aber in einem Stück zuviel geschehen kann, so kann auch darin zuviel Empfundenes ausgesprochen werden.

Eine dritte erst durch das Drama des Impressionismus ausgebildete Form des lyrischen Dialoges stellt der sog. unterirdische oder intime oder indirekte Dialog dar, der Dialog der differenziertesten Schwebungen, der halben Töne, der Worte mit doppeltem Boden.[41]) Auch er entstammt dem weltanschaulichen Mutterboden der Romantik (Novalis). In ihm läßt sich das zweite Ich des Menschen, der wesentliche Teil der menschlichen Seele vernehmen, wenn es in magnetischer Sympathie, von mystisch-dunkler Ahnung getrieben, Zwiesprache mit dem geliebten Wesen hält. Die spezifische Ausdrucksform dieses unterirdischen Dialoges ist das Symbol. Solange die Art der Symbolik in einem Drama den „Glauben an den Geist als das Unendliche" offenbart, wird auch dieser Dialog zweiten Grades noch aus weltanschaulichen Erlebnisquellen gespeist. Seine Weiterentwick-

39) Ermatinger: a. a. O., S. 358 f.
40) Wir folgen hier in der Terminologie H. Schlag.
41) Maeterlinck nennt ihn den „Dialog zweiten Grades". (Schatz der Armen, S. 104.)

lung im Sinne einer Verflachung ist durch das Urteil gekennzeichnet, das Ermatinger über die Bedeutung des Symbols in der Dichtung des Impressionismus formuliert hat: „Er ist aus der Sphäre des Ideellen in die des Psychologischen hinuntergestiegen". [42]) Für den hier vorherrschenden Psychologismus ist ja die transzendente Welt nur eine Fiktion. Diese doppelbodige Ausdrucksweise kommt der Vorliebe des psychologischen Impressionismus [43]) für die Methode der Übergänge und feinsten Unterschiede, für andeutungsreiches Wortspiel und spannendes Erratenlassen entgegen. [44]) In seiner bildlichen, symbolischen Redeweise wird der Gedanke nie direkt bezeichnet, „um ihm nicht durch zu große Bestimmtheit die Geschmeidigkeit zu nehmen, sich den Nuancen anzupassen. — — Die Bilder dienen zur Verschleierung, nicht zur Erläuterung." [45])

Wir wollen im folgenden versuchen, mit kurzen Strichen einen Überblick über die Entwicklung des unterirdischen Dialoges zu geben. Sander hat in seiner Dissertation über das Drama Johannes Schlafs die Behauptung aufgestellt — und dieselbe Behauptung ist vom Dichter selbst ausgesprochen worden — Schlaf habe als erster den ‚intimen" Dialog als Ausdrucksmittel der geheimsten Seelenstimmungen in das Drama eingeführt (in „Gertrud" 1898) und die Entwicklung des deutschen Dramas vom Realismus durch den konsequenten Naturalismus hindurch zum Impressionismus geführt. [46]) Nach Alfred Kerr bildet Schlafs Drama „Der Bann" (1900) den eigentlichen Übergang vom Naturalismus zum Impressionismus, zum neuen Stildrama. [47]) Gegen Schlafs Behauptung ‚in seinen späteren Stücken (besonders im erwähnten „Bann") den indirekten Dialog erfunden zu haben, hat schon Julius Bab Einspruch erhoben, indem er mit Recht gegen Schlaf geltend macht, daß der indirekte Dialog „in dem Sinne, daß man merkt, wie auch ganz unbewußt hinter dem Reden eines Menschen völlig andere Impulse stecken als jene, die eben sein Wort bezeugen soll", in Deutschland schon von Grillparzer entdeckt worden sei, und sich bei Ibsen und später bei Hauptmann in stärkerem Maße finde. [48])

---

42) a. a. O., S. 304.

43) Die Scheidung in einen mehr naturalistischen und in einen mehr psychologischen Impressionismus geht m. W. auf Werner Weisbach („Impressionismus" 1910, Bd. I, S. 3) zurück.

44) Vgl. R. Hamann: „Der Impressionismus in Leben und Kunst". S. 28 f. und 114.

45) a. a. O., S. 114.

46) E. Sander: a. a. O., S. 71 und 83.

47) Das Drama. Bd. I, S. 197.

48) In Arnold: „Das Drama". S. 686.

Wir können darüber hinaus behaupten, daß dieser indirekte Dialog einen besonders günstigen Wurzelboden in dem beziehungsreichen Kausalgeflecht des vorwiegend analytisch gebauten Schicksalsdramas mit seinen dunklen Ahnungen und seiner von Mystik umwitterten Schicksalsverwobenheit vorfand. Schon vor Grillparzer findet man solche unterirdische Dialogteile. Ich führe als Beispiel eine Stelle aus Müllners Schicksalstragödie „Der neunundzwanzigste Februar" an[49]: Sophie ist nach Aufdeckung ihrer blutschänderischen Ehe durch den Oheim in Ohnmacht gefallen. Als sie wieder zu sich kommt, wird sie vom kleinen Emil gefragt:

„Du bist wohl gefallen, Mutter?"

Sophie: (sieht ihn starr an, ihre Besinnung scheint jetzt erst zurückzukehren, sie richtet sich, ohne das Auge von ihm zu verwenden, ganz auf)

„Ja, tief gefallen!"

Bemerkenswert ist, daß schon hier dieser doppelbodige Dialog in Verbindung mit dem suggestiven Blick des in verborgene Tiefen Schauenden auftritt.[50]) In größerer Nähe zu der nervösen Stimmungskunst unserer Neuromantiker steht schon ein anderer Schicksalsdramatiker, Houwald, besonders mit seinem Trauerspiel in 5 Akten „Das Bild" (1821).[51])

Was von dem Drama der Romantik für die Steigerung des Gefühls- und Stimmungsgehaltes der Worte nach der Seite des Intimen vorbereitet wurde, wurde von Henrik Ibsen weiter und zu einer ersten Höhe geführt. In seinen Dramen vom „Puppenheim" bis zum „Epilog" erscheint er, nachdem er alles Rhetorische, das ihm vom Drama der Franzosen her noch anhaftet, überwunden hat, als der Meister des tief- und hintergründigen, unendlich verfeinerten und bereicherten Dialoges. Die Überwindung des Monologes, die Beschränkung der Personenzahl auf einen kleinen Kreis engverbundener Menschen und der Ver-

---

49) Ausgabe Reclam. S. 24.

50) Auf die Bedeutung der „Sprache des Auges" und des „klaren und nachdrücklichen Ins-Auge-Fassens" für Müllners Dramengestalten macht Hugle aufmerksam. a. a. O., S. 30.

51) Jakob Minor (Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, S. 170) urteilt über dieses Stück wie folgt: „Was sonst in der Schicksalstragödie auf die körperlichen Nerven wirkt, das ganze Heer von Ahnungen, Prophezeiungen, Träumen usw., wendet sich hier, feiner, aber schwächlicher, gegen die geistigen Nerven. Camilla und der Maler stehen sich gegenüber, ohne sich zu erkennen; aber „eine Ahnung", wie Börne sagt, „das in unseren neueren Tragödien so beliebte Dehnen und Sehnen, die magnetische Sympathie, das schwermütige Wesen, die sauersüße Empfindung, wobei einem ganz jämmerlich zumute wird, läßt sich alsbald verspüren. Er wird ahnungs- und andachtsvoll, ihr wird heiß und schwül, sie bekommt das Asthma und muß ins Freie; da kniet er mitten im Zimmer nieder, die Abendglocken läuten dazwischen."

zicht auf den Chor der Masse erweisen sich als notwendige Voraussetzungen für die Schaffung des durch das Medium der Sprache höchst verinnerlichten Seelendramas. Das Wort — so urteilt ein bedeutender Bühnenleiter unserer Tage — erhielt bei Ibsen eine neue Mission. „Es war abgerückt von jener Willkür: lediglich der zweckhaften Verständigung zu dienen. Es hatte aufgehört, lediglich Phrase und Parole für Hochgefühle zu sein." [52]) Monty Jacobs sucht in seiner feinsinnigen Studie über Ibsens Bühnentechnik das Geheimnis der suggestiven Wirkung dieses intimen Ibsenschen Dialoges zu ergründen: „Warum klingt gerade das Sprechen der Ibsenschen Bühnenmenschen so lange im Zuhörer nach? Weil ihr Dialog geheime Kräfte entbindet und Stimmen des Unsichtbaren schwingen läßt. — — Je subtiler die Kunst sich im Alterswerk verfeinert, desto stärker wird eine unterirdische Strömung fühlbar. Irgend etwas außerhalb der Worte dringt ins Zimmer ein und sättigt seine Luft mit Empfindungen, jeder Kontrolle des Intellekts entzogen und geradezu aufrührerisch im Gedächtnis nachwirkend. Die Empfindungen verstärken den Ton." [53]) „Ein Gespräch solcher Art kann nicht verklingen, sobald eine auftretende Person oder der Vorhang es unterbrochen hat. Denn überall an den Wänden haftet ja, was die Sätze des Gesprächs umschwebte. Eindringlicher als die Laute, die dem Ohr vernehmbar sind, klingt eine Sprache okkulter Mächte, und sobald die Worte des Ibsen-Dialoges transparent werden, vollzieht sich am Ende des Schaffensweges doch noch das Unerwartete: Schleier fallen über das Schleierlose."[54]) „Niemals vorher klangen auf der Szene so verführerisch die halben Töne ins Ohr, die Worte mit doppeltem Boden, die Andeutungen, die alles Wesentliche ins Ungesagte verweisen, und die es gerade deshalb doppelt eindringlich klingen lassen." [55]) An dem Phänomen der Ibsenschen Stimmungssymbolik haben sich früh die Geister geschieden. So hat sich Alfred Kerr früh bewundernd vor des Norwegers dämonischer Kunst gebeugt. Er preist gerade die Spätwerke und sieht deren höchsten Reiz in der „großartigsten, tiefsten und unlösbarsten Vermählung des Phantastischen mit dem Realen. Die Welt des Schaurigen, Unerforschten grenzt an den Alltag, und aus den Winkeln der Zimmer und der Seelen lugen die Rätsel." [56])

Anders urteilt Heinrich Hart: Vor den vier Anklagedramen mit ihrem „lebensfrischen, fest in der Wirklichkeit ruhenden

---

52) Leopold Jessner in der Ztschr. „Die Szene", Jhg. 1928, S. 98.
53) Monty Jacobs: a. a. O., S. 45 f.
54) a. a. O., S, 46.
55) a. a. O., S, 43.
56) Das Drama. Bd. I, S. 26.

Realismus" ist auch ihm einst das Herz aufgegangen. Aber den späteren Dramen von „Rosmersholm" aufwärts mit ihrer „quälenden Symbolik" und der „Fülle von Andeutungen und Anspielungen", mit den in ihnen vorherrschenden „Würgestimmungen" und „Krankenhausstimmungen", verschließt sich sein Verständnis immer mehr, obwohl er Ibsens „fürchterliches Geschick", den Zuschauer in seine Stimmungen zu verstricken, anerkennen muß.[57]) Heinrich Hart ist zugleich Repräsentant einer literarischen Gruppe, die auch in Zeiten ausgesprochenster Stimmungsherrschaft im impressionistischen Drama von ihrem Ideal eines klarer und fester gefügten Handlungsdramas mit ausgeprägtem Willensmoment nicht abließ, und die den Boden bereiten half für die Wiederentdeckung der monumentalen Form des Dramas im Neuklassizismus und Expressionismus.[58])

Wie völlig anders lauten doch die Urteile einer weniger männlich-aktiv gearteten Generation, die vor 40 Jahren lebte und wirkte. Kaum einer der damaligen jungen Dichter hat mit größerer Bewunderung zum „Altmeister Ibsen" als dem Schöpfer der stimmungserfüllten Altersdramen aufgeschaut als Maurice Maeterlinck, der mit den Dramen seiner ersten Schaffensperiode (von 1892 an) einen zweiten Gipfelpunkt in der Kunst der stimmungsvollen Unterbeseelung der Sprache darstellt. Aus den eigenen Äußerungen des Dichters geht hervor, daß er in Ibsen seinen Lehrmeister sah. Der „Baumeister Solness" galt ihm als die Erfüllung des mystischen Dramas schlechthin: „In ‚Solness' hat der Dichter irgendetwas zum Leben hinzugefügt, daß es unter seiner äußeren Kindlichkeit so seltsam, tief und beunruhigend erscheint. — Er hat einigen Seelenkräften, die vordem nie frei waren, die Freiheit gegeben. — Hilde und Solness sind meines Erachtens die ersten Helden, die einen Augenblick empfinden, daß sie im Dunstkreis der Seele leben; und dieses wesentliche Leben, das sie jenseits ihres gewöhnlichen Lebens in sich entdeckt haben, entsetzt sie."[59])

---

57) „Ausgewählte Aufsätze". Vom Theater. Ges. W., Bd. IV, S. 270 ff.

58) Als Beispiel für die Einstellung, die ein großer Teil der jungdeutschen Dichtergeneration dem Ibsenschen Stimmungsdialog gegenüber gewonnen hat, sei ein Urteil von Hans Brandenburg, dem Begründer und Führer des „Bundes für das neue Theater" zitiert. Br. nennt den „Doppelsinn" beim alten Ibsen und bei Strindberg „im Grunde eine fürchterliche Banalität, ein Taschenspielerstück mit doppeltem Boden", und Ibsens Dramen sind für ihn „banale Anekdoten, mit Moralen gepfeffert, mit allen möglichen und unmöglichen Mixturen angesetzt", „hysterische und klinische Passionen". Solche unglaublich wenig verständnisbereiten Urteile erscheinen uns nur verständlich als temperamentvolle Äußerungen einer gegen alle Bedingtheit und Determiniertheit, gegen alles versteckte und zweideutige Wesen impulsiv ankämpfenden Jugend. — In „Das neue Theater", S. 384 und 387.

59) „Schatz der Armen", S. 104 f.

Gewiß können wir Maeterlinck — mit einem Wort Alfred Kerrs —[60]) als den „konsequenten Dramatiker des Unter-Ichs" bezeichnen. Aber als den eigentlichen Reformator des Dialogs und Erfinder der besonderen Technik, verborgene Seelenvorgänge auch ohne Musik auszudrücken — wie Kerr es tut — können wir ihn nicht ansprechen. Er hat die von Ibsen bereits in „Ein Puppenheim" und in der „Wildente"[61]) angewandte Kunst, durch gesprochene Stimmungssymbole und durch das „Erwecken antönender Begriffe" das Unterirdische klingen zu lassen, aufs raffinierteste ausgebildet. Daß er diese Technik im Anfang seines Schaffens selbständig gefunden hat, darf wohl nicht bezweifelt werden. Vom konzentrierten Seelendrama Ibsens mit seiner „kausalen Inzucht" bis zum monodisch gearteten lyrischen Stimmungsdrama Maeterlincks (und seiner Schüler) mit seinen „süßen Schemen" ist freilich — wie wir gesehen haben — noch ein weiter Schritt. Mit Namen wie d'Annunzio, Maeterlinck und Hofmannsthal steht uns tatsächlich — wie Volkelt einmal sagt — „die von den Modernen ersehnte ungeheure Gefühlssteigerung des sprachlichen Ausdrucks auch nach ihren zum Teil gefährlichen Seiten vor Augen".[62])

Eine dritte Etappe in der Entwicklung des intimen Stimmungsdialoges ist schließlich mit den Werken der naturalistischen Dramatiker gegeben, die bereits mehr oder weniger vollständig die Wandlung vom objektiv gerichteten naturalistischen zum subjektiv gerichteten psychologischen Drama des Impressionismus aufweisen. In der Reihe dieser Dichter nimmt tatsächlich — chronologisch gesehen — Johannes Schlaf mit seinen oben aufgeführten Übergangsdramen „Gertrud" und „Der Bann" eine besondere Stellung ein. Sie weisen bereits die hervorstechenden Merkmale des impressionistischen Dramas auf: „Erstens wird die Sprache etwas zurecht gerückt. Zweitens: Die Schilderung der äußeren Umstände ist ganz vernachlässigt. Nichts mehr vom Ausmalen des Hausstandes, des Geschäftes, der Einrichtung, des Mittagessens. Allein seelische Vorgänge. Und zwar: durch die Obertöne der gesprochenen Worte sollen Stimmungen anklingen; sollen diese Vorgänge geahnt werden. — Hauptsache war das Herausbringen einer lyrischen Stimmung."[63])

---

60) Das Drama, Bd. I, S. 327 f.

61) Es kommen hier vor allem die Szenen zwischen Nora und Dr. Rank („Ein Puppenheim") und die zwischen Hedwig Ekdal und Gregers (Wildente") in Betracht.

62) System der Aesthetik, Bd. I, S. 385.

63) Kerr: a. a. O., S. 199 f.

Und doch ist nicht Johannes Schlaf der erste aus der Dichtergruppe des konsequenten naturalistischen Dramas gewesen, der den Weg zum impressionistischen Stimmungsdialog gesucht und gefunden hat, sondern Max Halbe in seinem unter dem Eindruck der kurz vorher erschienenen „Familie Selicke" verfaßten „Szenen junger Leute von 1890" („Freie Liebe").

Im zweiten Teil meiner Ausführungen, welcher der Stimmungstechnik der Gegenwartsdramen Halbes gewidmet ist, hoffe ich den Beweis für diese Behauptung erbringen zu können.

2. Gestalten.

Es war bereits darauf hingewiesen worden, daß sowohl für den Komplex der Milieustimmung als auch für den der lyrischen Grundstimmung neben der Sprache und im innigsten Zusammenhang mit ihr die besondere Gestaltung der Charaktere einen nicht unwesentlichen Stimmungsfaktor darstellt. Sie kann sich äußern in den eigentümlichen seelischen Eigenschaften eines Menschen und in der bestimmten Art, wie sich seine Gedanken, Gefühle, Stimmungen und Triebe sprachlich oder durch Mimik und Gebärdensprache äußern. Wir finden solche Gestalten bereits im Drama des Sturm und Drang, dann etwa bei Büchner und O. Ludwig, ferner in manchen Dialektdramen der vornaturalistischen Zeit und in Anzengrubers Bauernstücken. Es tauchen in vielen naturalistischen Dramen, besonders bei Gerhart Hauptmann, Gestalten auf, die einen ganz spezifischen Erdgeruch ausströmen, die eine heimatliche Atmosphäre umgibt. Von großer Bedeutung ist hier namentlich das mimische Moment. Halbe, G. Hauptmann und Schlaf haben vor allem mit ihren geistig anormalen oder hart an der Grenze zwischen Trunkenheit, Idiotie und Wahnsinn stehenden Episodenfiguren auf ihr zeitgenössisches Publikum nachhaltige suggestive Wirkungen auszuüben vermocht. J. Bab berichtet über Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang", daß auf die damalige Generation den erschütterndsten Eindruck die nahezu stumme Gestalt des „Bär, genannt Hopslabär" gemacht habe: „Der Sandverkäufer, der verwahrloste, halb idiotische Bauernbursche, der zum Gaudium des reichen Pöbels einen riesigen Luftsprung macht, wenn man ihm zuruft: „Hopslabär, hops amool!" [64]) Kaum weniger wirkungsvoll war in Maske und Mimik der Bauer Krause: „Diese Gestalt, die für die Milieudarstellung zugleich die äußerste Grenze bedeutet, ist künstlerisch so behandelt, daß sie etwas von der schaurigen, überlebensgroßen Wirkung eines Gespenstes erhält: sie taucht erst am Anfang des zweiten Aktes

64) In Arnold: Das Drama. S. 676.

auf, in der Morgendämmerung heimkehrend, taumelnd, lallend, ein drohender Spuk, dessen reale Bedeutung man erst nur halb begreift und dessen Eindruck doch auf allen folgenden Akten lastet." [65])

In leitmotivartiger Wiederkehr wird die gespenstische Wirkung solcher Figuren, die hier mit rein naturalistischen Mitteln erreicht wird, in effektvollster Weise ausgewertet. Wie ein schlimmer, grausamer Spuk wirkt die Hintergrundsgestalt des wie ein Halbtier vegetierenden Idioten Amandus im Frühlingsgarten von Halbes „Jugend". Gespensterstimmung herrscht im Sterbezimmer von Schlafs „Meister Oelze" und umgibt den mit höllischen Mächten, mit dem Tod verzweifelt Ringenden. Die Beispiele ließen sich vermehren. Es darf behauptet werden, daß alle diese Erscheinungen in der Gestalt des Oswald Alving in Ibsens „Gespenstern" ihren Ahnherrn haben. Von den zeitgenössischen Berichterstattern wird übereinstimmend bestätigt, daß ganz besonders der Schluß der „Gespenster" mit dem körperlich-geistigen Zerfall Oswalds mit einer unheimlich faszinierenden Stimmungskraft gewirkt habe. In dieser Gestalt war zum ersten Mal mit rein realistischen Mitteln ein ähnlicher Effekt verwirklicht, wie er in den Gespenstererscheinungen früherer Dramen in der Sphäre des Phantastisch-Transzendenten erreicht worden war. Jetzt bleiben diese Gestalten durchaus im Wirklichkeitsbereich. Durch das Sichtbarwerden einer spukhaft bedrohenden, mit Würgehänden umklammernden und niederzwingenden Naturmacht im Organismus des Menschen selbst wird auf monistische Weise der Eindruck des Gespenstisch-Dämonischen hervorgerufen. Es handelt sich also hier um einen immanenten, psychologisch deutbaren Gespenstereffekt.

Roman Wörner [66]) unterscheidet zwei Arten von Gespenstererscheinungen: das echte Gespenst und das Bedeutungsgespenst. Zur erstgenannten Gruppe würde z. B. der fliegende Holländer gehören (die Sage bleibt schlechthin Sage), aber auch solche Dramengestalten wie die Erscheinung Banquos in Shakespeares „Macbeth" und der Geist von Hamlets Vater oder die Ahnfrauen und Feen der romantischen Schicksalsdramen und Zauberstücke wären ihr zuzurechnen. Schwieriger gestaltet sich die Zuteilung bereits bei einer Gestalt wie dem Bettler in Raimunds „Verschwender", der von Fontane einst zu dem „unmittelbar Erschütterndsten, das irgendwo zu finden ist", [67]) gezählt worden ist. Der aus der Zukunft gespenstisch heraufsteigende Bettler ist ein Bedeutungsgespenst, insofern er die

65) a. a. O. S. 677.
66) a. a. O., Bd. II, S. 199 ff.
67) Causerien über das Theater. S. 104 f.

zukünftige Existenz Flottwells als symbolhafte Geistererscheinung darstellen, bedeuten soll. Das Bedeutungsmäßige, bewußt Allegorische tritt hier bereits in den Vordergrund, wenn auch der Gesamteindruck der Erscheinung dadurch noch nicht gestört wird. Aber der Bettler muß in diesem ausgesprochenen Zauberstück, das in einer romantisch-phantastischen Welt spielt und wie im Traum Wirklichkeit und Phantasie naiv vermischt, naturgemäß noch in nächster Nachbarschaft mit den „echten" Gespenstern erscheinen.

Das Bedeutungsgespenst hat seinen Hauptvertreter in Henrik Ibsen gefunden. Bereits so ausgesprochen symbolistisch gezeichnete Gestalten wie Gerd im „Brand" und der fremde Passagier im „Peer Gynt" gehören hierher. Die eigenartigste Verwirklichung dieses Stimmungsfaktors findet sich dann in den symbolistischen Altersdramen. Die Erscheinung des „fremden Mannes" in der „Frau vom Meer" stellt — nach Wörner — die reinste Verkörperung des Bedeutungsgespenstes dar. Die Figur des „Unbekannten", des „Fremden" ist uns als eine typische Gestalt des analytischen Dramas, als „ein Notbehelf des Entwicklungsdramas" [68]) bekannt. Besonders die Schicksalsdramatiker haben die spannungshaften Stimmungseffekte, die durch die geheimnisvoll schillernde, grauenvoll rätselhafte Person des unbekannten Schicksalsbringers und die Verzögerung der endlichen Enthüllung erzielt werden können, in nervenlähmender Weise ausgewertet. Auch in Ibsens vorwiegend analytisch gebauten Dramen treffen wir solche Einkehrer und Wiederkehrer, [69]) die bisher im Dunkel der Vergangenheit verborgene Taten und Ereignisse zur Enthüllung bringen. Das stimmungssymbolische Leitmotiv des „An die Tür Klopfens" [70]) erhält in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung. Auch bei ihm findet sich häufig das Motiv der Verzögerung einer Aufklärung oder Enthüllung. Aber bei ihm erscheinen beide Motive in diskreter Weise behandelt.

Bemerkenswerter Weise erfahren in Ibsens Spätdramen eine stimmungsmäßig vertiefte Gestaltung nicht die Haupteinkehrer oder -wiederkehrer, die sich in dem kleinen Kreis einer Familie niederlassen, und durch deren Initiative die Hauptmasse an Vergangenheitsstoff im vertraulichen Gespräch zur Aufrollung gelangt — man denke an Personen wie den Rektor Kroll in

---

68) So J. Minor in der Einleitung zu Bd. 151 der Dtsch. Nat. Lit „Das Schicksalsdrama", S. IV.

69) Z. B. Lona Hessel (Stützen der Gesellschaft), Oswald Alving und Pastor Manders (Gespenster), Rektor Kroll (Rosmersholm), Arnholm (Frau vom Meer) u. a.

70) Vgl. E. Reich: a. a. O., S. 490 ff. u. 508 f.

„Rosmersholm", den Oberlehrer Arnholm in „Frau vom Meer" und an den sanften Träumer Alfred Allmers in „Klein-Eyolf" —; sondern es sind gerade ausgesprochene Episodenfiguren wie Ulrik Brendel, der Fremde und die Rattenmamsell, unstete Vagabunden und Weltenbummler, allegorische Verkörperungen von Seelenstimmungen und -nöten. Diese Gestalten gehören — nach Wörner — der zweiten Stufe des Ibsenschen Symbolismus an. (Die erste ist durch eine der dramatischen Handlung gleichlaufende Tierfabel gegeben.) Diese ist dadurch charakterisiert, daß „Personen, deren außergewöhnlicher Einfluß auf andere rein verstandesmäßig, wissenschaftlich nicht erklärbar wäre, zu ihrem menschlichen Charakter noch ein zweiter mystisch-dämonischer hinzuverliehen wird".[71]) Es ist — wie A. Kerr einmal sagt — eine „Vermählung des Phantastischen mit dem Realen". „Eine seltsame Luft umwittert modern redende Geister im Straßengewand."[72]) Die individualisierenden Charaktermerkmale treten stark in den Hintergrund; die Gestalt erscheint auch schon nach ihrer rein menschlichen Seite in nebelhaften Umrissen, vielfältig schillernd. Als Hauptstilmittel dieser Stimmungssymbolik erscheint wieder jene impressionistisch anmutende Ungewißheit, die vom alten Ibsen sorgfältig und künstlich zurechtgemacht wird: „Die Ungewißheit als Mittel der Verlebendigung einer Allegorie."[73]) Das mimische Moment spielt bei diesen geisterhaften Gestalten, wie schon angedeutet wurde, eine hervorragende Rolle. Auch der Schauspieler muß sich vor einem Zuviel an ablenkendem und individualisierendem Beiwerk inachtnehmen. Die äußere Haltung ist durch Ruhe, starre Gestik und langsames Schreiten gekennzeichnet.

Von besonderer Bedeutung aber ist das Ausdrucksspiel der Augen. Dieses Motiv des suggestiven Blickes — wie wir es nennen wollen — ist faktisch gewiß ebenso alt wie die Geistererscheinungen auf der Bühne selbst. Ibsen aber hat es als erster bewußt nicht nur für seine dämonisch-menschlichen Doppelwesen, sondern überhaupt für sein Seelendrama als Stimmungsfaktor und Ausdrucksmittel planvoll verwendet. Die szenischen Bemerkungen, die sich auf dieses Motiv beziehen, nehmen bei ihm einen besonders breiten Raum ein.[74])

---

71) Wörner: a. a. O., S. 201.

72) Das Drama. Bd. I, S. 22 und 26.

73) Wörner, a. a. O., Bd. II, S. 200 f.

74) Als ein Beispiel dafür, daß trotzdem die Bühnenkunst in der Zeit um 1890 der Gestaltung so schwieriger Charaktere wie des Fremden noch nicht gewachsen war, sei hier eine Äußerung Fontanes zitiert, der in seiner Besprechung der fünften Aufführung der „Frau vom Meer" (2. März 1889) tadelt, daß der Darsteller des Fremden (Herr Ludwig) zwar den „sonderbaren Blick" des Steuermannes (das Gespensterauge) gebe; „aber der ganz durchschnittsmäßige

Das Motiv des suggestiven Blickes ist symbolisches Leitmotiv in Ibsens „Frau vom Meer". Ellida Wangel steht ganz unter dem bezwingenden Einfluß des fremden Steuermannes, im Banne seines rätselhaften, grauenvollen Blickes, der sie anzieht und abstößt zugleich. Später gewinnt das Motiv noch einmal in „Klein-Eyolf" besondere Bedeutung in den Gestalten der Rattenmamsell mit dem bösen Blick und dem toten Klein-Eyolf mit dem bösen Kinderblick. Auch in den impressionistischen Dramen der Neuromantik treffen wir es übrigens häufig an.[75])

Aber nicht nur solche menschlich-dämonischen Doppelwesen wie der Fremde sind von einem Stimmungsfluidum umgeben, sondern auch eine ganze Reihe anderer Ibsenscher Personen, die Wörner als Gestalten der dritten symbolistischen Stufe zusammenfaßt.[76]) Hierher gehören z. B. Dr. Rank, Rebekka West,[77]), Ellida Wangel, Hilde Wangel (Baumeister Solness), Rita Allmers und Irene. Maßgebendes Stilmittel ist auch hier die Unsicherheit, das gewollte Schillern in zwei Farben, „und zwar bei jeder Bewegung — etwa, wie das der changeant genannten Stoffe, doch mit einem bemerkenswerten Unterschied: lediglich durch zu starkes Betonen des im Werke vorhandenen Symbolischen entsteht hier Symbolismus".[78]) Es wird immer darauf ankommen, daß es dem Schauspieler gelingt, Gestalt und Bedeutung zu einer Einheit zusammenzuschweißen. Dann werden auch auf der Bühne die Gestalten „in der Seele haften", worin Kerr ihre besondere Wirkungskraft sah: „Schicksalvolles, Unfaßbares und Gewaltiges steht hinter allen Gestalten. Und wie sind doch manche von süßem Reiz umflossen."[79])

Schließlich bleibt noch eine letzte Gruppe von eigentümlichen Gestalten zu betrachten übrig: es sind die T o t e n, die im Drama nicht körperhaft in Aktion treten, sondern gelegentlich umso umheimlicher aus ihrer Schattenwelt, aus der sie der

---

Sailer, der durch seine Touristenemballage: Plaid, Reisetasche, schottische Mütze, noch durchschnittsmäßiger wird, hebt doch ein gutes Teil seiner Augenwirkung wieder auf. Die Kunst hätte hier eine Gestalt schaffen müssen, realistisch und gespenstisch zugleich."

„Causerien", S. 199 f.

75) Der Einfluß der Psychoanalyse und der Hypnotik zeigt sich wohl am stärksten in Schlafs Drama „Die Feindlichen" (1898/99). Hier steht die Frau Asta unter dem Bann der Augen ihres Hausfreundes Heinrich. Dieser hypnotisiert sie sogar, um ihr die Kopfschmerzen zu vertreiben.

76) a. a. O., Bd. II, S. 202.

77) M. Jacobs weist besonders auf die „blassen, verwischten Geisterzüge" des Gesichts der Rebekka hin, als ein bewußtes Kunstmittel: „Eine Persönlichkeit mit individuellen Zügen hätte schwerlich zu Ibsens Vision gestimmt: das Gespenst im Hause, die Leiche auf dem Rücken". (a. a. O., S. 172.)

78) Wörner: a. a. O., S. 202.

79) Das Drama, I, S. 27.

Zauberruf des Dichters hervorbannt, geisterhaft lebendig werden. Wir können sie am ehesten in Dramen mit vorwiegend analytischer Technik antreffen, in denen ja der Vergangenheitskomplex die Handlung beherrscht. In den meisten romantischen Schicksalsdramen tauchen die blassen Geisterzüge Verstorbener aus dem Dunkel der Vergangenheit hervor, sie werden lebendig in den Folgen einst begangener sündhafter Taten oder in der Nachwirkung eines Fluches, der sich nun an Kind und Kindeskindern grausam erfüllt. In den Erzählungen und Enthüllungen der Personen erhalten sie ihr undeutlich schillerndes, schemenhaftes Dasein, das sich im Drama in einer mystischen Färbung und Vertiefung der Katastrophenstimmung besonders auswirkt.

Auch diese Kunst, die Abgeschiedenen im Drama geisterhaft in Erscheinung treten zu lassen, hat Ibsen, der Virtuose des Erweckens und Belebens,[80]) zur Höhe der Meisterschaft ausgebildet. Monty Jacobs hat in seiner bereits erwähnten Studie zwanzig solcher „Unsichtbaren" in Ibsens Dramen gewissermaßen neu entdeckt und aus dem Dunkel ihrer Schattenwelt an das Licht des Tages gezogen. Zu ihnen gehören unter anderen der Kammerherr Alving, Noras Vater, Frau Beate Rosmer und General Gabler. Auch bei ihnen wird der innere Zusammenhang mit der analytischen Technik deutlich. Diese Ahnen gewinnen bei Ibsen, im Zeitalter der Vererbungslehre und der positivistischen Psychologie, eine neue Bedeutung. „Der Meister der Szene braucht sie, um das Wesen des lebenden, sichtbaren Geschlechts durch die Erbschaft der Väter und Mütter zu motivieren, zu bestätigen."[81]) Er benutzt sie in den modernen Dramen als ein Kunstmittel, um das Wesen der Kinder aus dem Bilde der Eltern zu erklären. Ibsen erscheint auch hier als Nachfahr der Schicksalsdramatiker; aber wiederum ist bei ihm alles unendlich verfeinert und vertieft.

„Von der Vergangenheit in die Gegenwart, vom Tode zum Leben schlagen die Unsichtbaren leise und hurtig ihre Brücken."[82]) „Sie müssen Macht über die Seele einer auftretenden Person besitzen, ehe sie sich durch dieses Medium dem Zuschauer manifestieren können. Sie löschen die Grenzen der Zeit aus, indem sie dem Dichter entgegenschreiten, wenn er die Wanderschaft aus dem Hellen ins Dunkle, aus der Gegenwart in die Vergangenheit wagt."[83]) Das Zeiterlebnis und die Schicksalsauffassung, die durch diese Worte charakterisiert werden,

80) So nennt ihn Monty Jacobs a. a. O., S. 173.
81) a. a. O., S. 148.
82) M. Jacobs: a. a. O., S. 176.
83) a. a. O., S. 146.

sind der Weltanschauung der Neuromantik nahe verwandt. In Maeterlincks „Schatz der Armen" finden sich ähnliche Gedankengänge über diese geradezu als mystisch erlebte Macht der Toten: „Ein wenig ist der Schleier, der es (das Schicksal) vor Zeiten bedeckte, schon gelüftet, und in dem aufgedeckten Teile erkennen wir nicht ohne Beunruhigung einerseits die Macht derer, die noch nicht leben, und andererseits die Macht der Toten. — — Wir haben die eisige Hand des Schicksals vergrößert; und in ihrem Dunkel legen sich nun die Hände unserer Söhne, die noch nicht geboren sind, in die Hände unserer Voreltern. — — Und andererseits wissen wir, daß die Toten nicht sterben. Wir wissen heute, daß sie nicht mehr um unsere Kirchen herum, wohl aber in allen unsern Häusern, in allen unseren Gewohnheiten leben, daß es keine Gebärde, keinen Gedanken, keine Sünde, keine Träne, kein Atom des erlangten Bewußtseins gibt, das sich im Erdschoße verlöre, und daß bei unseren unbedeutendsten Handlungen unsere Vorfahren auferstehen — — im Grunde unseres Wesens, wo sie immerfort leben." [84])

Auch im Drama der Neuromantik erlangt das Stimmungsmotiv der Unsichtbaren eine hohe Bedeutung. Aber hier äußert es sich weniger in der konkreten Schaffung solcher Hintergrundgestalten, sondern vielmehr als Reflexion des Dichters in den Empfindungen seiner schemenhaften Figuren. Mit weit größerer Gestaltungskraft vermochte da ein Dichter wie Strindberg den Stimmungsgehalt dieses Motives durch objektive Charakteristik zu realisieren („Rausch"); aber wohl keiner hat hierin die Meisterschaft Henrik Ibsens übertroffen, der die Unsichtbaren als erster planvoll zum Leben erweckte. Deren gespenstisches Tun weitet in seinen Dramen die Szene „und erschließt ihr gleichsam eine neue Dimension. Was im Hintergrunde so ‚geheimnisvoll' am lichten Tage waltet und rumort, das sättigt die auftretenden Gestalten mit gesteigerter Lebenskraft." [85])

84) „Schatz der Armen", S. 119 f.
85) M. Jacobs: a. a. O.: S. 176.

C. Die Realisierungsmöglichkeiten der Bühne.

Vorbemerkungen.

Neben den Hauptstimmungsfaktoren des Wortdramas, Handlung, Dialog und Charakteren, stehen die überaus zahlreichen Realisierungsmöglichkeiten der Bühnenaufführung.

Es soll hier grundsätzlich bemerkt werden, daß die Scheidung in Wort- und Bühnendrama, wie wir sie bereits in den einleitenden Kapiteln durchgeführt haben, nur theoretisch-methodische Bedeutung für uns haben kann. Es gilt heute als allgemein anerkannt, daß es ein für sich vollwertiges, isoliertes „Lesedrama" oder „Buch-" oder „Wortdrama" gar nicht geben kann. Diese Auffassung ist schon früh von Dramatikern selbst vertreten worden. Schon G. E. Lessing hat darauf hingewiesen, daß das Drama erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen wird.[86]) Auch Goethe[87]) und Schiller[88]) haben sich in ähnlichem Sinne ausgesprochen. Besonders aber in neuester Zeit haben sich Dramaturgen und Literarhistoriker bemüht, die Eigenart und den Eigenwert des dramatischen Organismus zu ergründen. Die Forschungen Hermann Reichs über den antiken Mimus scheinen hier besonders anregend gewirkt zu haben. Von ihm geht vor allen Robert Petsch aus, der in seiner Abhandlung „Zwei Pole des Dramas" Wortdrama und Theaterstück gegenüberstellt und eine Belebung des literarischen Dramas, des „Dramas im engeren Sinn", durch das Moment des mimisch-theatralischen Effektes fordert. Dramatische Dichtung und Theater gehören für ihn zusammen. Die Aufführung gilt als conditio sine qua non.[89]) Das Lese- oder Buchdrama lehnt er als eine „Abnormität" ab.[90]) Ähnliche Gedanken haben in neuester Zeit besonders die Führer des „Bundes für das neue Theater", Hans Brandenburg und Martin Luserke, ausgesprochen. Bei Luserke finden wir freilich andererseits auch eine starke Betonung der Gegensätzlichkeit der beiden Pole des Dramas und ihrer spezifischen Realisierungsmöglichkeiten. Das „echte Drama" mit seiner „Gemessenheit" ist für ihn im Gegensatz zum „Schauspiel" charakterisiert durch das Hervortreten des Dialoges, des Deklamatorischen, des Wortes und dementsprechend durch ein starkes Zurücktreten des Mimisch-Theatrali-

86) In „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" (1750). Sämtl. Schr., hrsg. von K. Lachmann, Bd. IV, S. 53 f.

87) Im Vorwort zur Farbenlehre, Jubiläumsausg. (Cotta), Bd. 40, S. 68.

88) Im Vorwort zur „Braut von Messina", Säkular-Ausg. (Cotta), Bd. 16, S. 118.

89) Gehalt und Form. S. 34, 47 ff.

90) a. a. O., S. 38.

schen. Beim „Drama" bedeutet das Zurücktreten des Effektes Vornehmheit; die Vornehmheit des Schauspiels hingegen besteht nicht in einer Gedämpftheit der Effekte, sondern darin, daß das Ergebnis dem Aufwand entspricht (Musterbeispiel: „Macbeth"). Bei echten Dramen erfaßt man im Wortlaut ihr Wesentlichstes. Beim echten Schauspiel hat man im Lesetext nur Anweisungen auf Vorgänge.[91]) Aus der Zahl der ähnlich lautenden Äußerungen sei schließlich noch die Auffassung Hugo Dingers, der die Dramaturgie als Wissenschaft in seinem gleichnamigen Werk begründet hat, angeführt. D. hat wohl am entschiedensten das Eigenrecht des Dramas gegenüber den übrigen Gattungen der Dichtkunst betont. Er behauptet sogar: „alle spezielle Dichtkunst ist im Drama nicht Zweck, sondern nur Mittel und zwar nur untergeordnetes.[92]) „Die dramatische Kunst hat ihre eigene Art und damit ihre eigene Technik, die gänzlich verschieden von der der „Dichtung" ist — aber indem man sie als „Literatur" verstand, sie der Dichtkunst anreihte, diese in die „Mischkunst" unterschiedslos mit hinübernahm, hat man der Kunst selbst den größten Schaden zugefügt."[93]) Auch bei Dinger findet sich die bereits als selbstverständlich empfundene Ablehnung des Lesedramas als Zwittergattung. Der Text der dramatischen Dichtung hat auch für ihn nur den Wert einer Partitur. Ebenso, wie Beethovens Violinkonzert noch keine Musik ist; „aber es wird Musik, wenn Joachim es spielt".[94]) Man denkt bei diesem Vergleich an einen nicht minder zugespitzten Vergleich mit der Malerei, den einst der Shakespeare-begeisterte Otto Ludwig gefunden hatte: „Was von einem echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als eine Untermalung des Gemäldes".[95])

Alle diese Auffassungen begegnen sich in der einmütigen Ablehnung des Buch- oder Lesedramas und in der Annahme, daß die dramatische Dichtung erst durch die Bühnenaufführung vollwertiges Kunstwerk wird. Zu dem schwierigen Problem der „zwei Pole des Dramas", das sich mit der Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis der beiden Grundelemente des Dramas, der Text- und der Bühnengestaltung, befaßt, kann in dieser Arbeit nicht eingehender Stellung genommen werden.

Unter den Mitteln der Bühnengestaltung steht an erster Stelle der Schauspieler mit dem Material seiner Stimme und seiner Gestalt, seiner Gestik und Mimik. Es wäre für unsere Arbeit von Interesse, die besondere Bedeutung der Kunst des

91) Jugend- und Laienbühne. S. 17 ff.
92) Hugo Dinger: Dramaturgie als Wissenschaft. Bd. II, S. 294.
93) a. a. O., S. 296.
94) a. a. O., S. 301; vgl. auch 233 ff.
95) a. a. O., S. 148; vgl. auch E. Steiger: a. a. O., Bd. I, S. 67 ff.

Schauspielers und der Schauspielregie [96]) für die Erweckung von bestimmten in der Partitur des Wortdramas vorgezeichneten Stimmungselementen zu untersuchen. Aufschlußreich würde auch eine Betrachtung sein können, welche die in den Wandlungen des Schauspiels und Regiespiels sich äußernden Verschiedenheiten in der Realisierung solcher Stimmungselemente historisch verfolgt. Leider kann ich auf diese Dinge hier nicht im Zusammenhang eingehen. An geeigneter Stelle wird einiges darüber gesagt werden.

Neben dem lebendigen Material des Schauspielers und der Schauspielregie stehen an zweiter Stelle die Realisierungsmöglichkeiten der Bühne und der eigentlichen „Bühnenregie". Sie umfassen die optischen und akustischen Stimmungselemente der Bühnengestaltung, auf die im ersten Kapitel bereits gelegentlich Bezug genommen wurde. Bühnenbild, Beleuchtung und Getön sind die Hauptfaktoren der Bühnenkunst. Man hat sie bisher in wissenschaftlichen Einzeldarstellungen wohl meist zu sehr als reine „Theatereffekte" gewürdigt, als etwas, was der Regisseur, der Maschinen- oder Beleuchtungsmeister auf bestimmte Anweisung zu dem „eigentlichen" Drama noch hinzutut; als etwas, was wohl auch ohne Bedenken wegbleiben könnte, wenn nicht gerade eine sinnfällige Bekräftigung oder Illustrierung des Dichterwortes erwünscht wäre und eine solche als Konzession an Theater und Publikum zugestanden werden könnte. Wir werden von vornherein zu berücksichtigen haben, daß besonders im Drama Henrik Ibsens, aber auch in vielen Dramen des Naturalismus und Impressionismus diese „Bühneneffekte" schon bei der Konzeption des Dramas eine außerordentliche Bedeutung gewinnen. Es sind vollwertige Bestandteile innerhalb eines dramatischen Gesamtorganismus. Der Dichter überläßt ihre Auswahl und Gestaltung nicht mehr dem Regisseur, sondern er ist sein eigener Regisseur. Er macht durch die Fülle seiner szenischen Anweisungen den Bühnenregisseur eigentlich überflüssig. Er drückt ihn auf die Stufe eines Inspizienten herab, der nur noch in dem sorgfältigen Aufeinander-Abstimmen der einzelnen szenischen Erscheinungen eine annähernd selbständige Leistung vollbringt.

Wir werden uns auf eine Untersuchung derjenigen optischen und akustischen Elemente der Bühnengestaltung beschränken müssen, die irgendwelche stimmungweckenden Eigenschaften aufweisen. Wiederum müssen wir es uns versagen, die Wand-

---

96) In der Unterscheidung von Schauspielregie, d. h. der Regie, die es mit dem lebendigen Material des Schauspielers zu tun hat, und Bühnenregie folge ich m. W. Karl Hagemann.

lungen des Bühnenstils in ihren Auswirkungen auf Art und Behandlung der Stimmungselemente in zusammenhängender historischer Betrachtung zu verfolgen. Auch auf die Abhängigkeit des Stimmungsfaktors von dem jeweils vorhandenen bühnentechnischen Apparat kann nur kurz eingegangen werden.

1. Überblick über die stimmungsmäßige Ausgestaltung der „Freien Szene" im Wandel von Bühnenstil und -technik.

Seit Erfindung der Kulissenbühne unterscheiden wir im wesentlichen zwei Bühnenraumtypen: die offene oder freie Szene und die geschlossene Szene. Zu diesen beiden Raumgestaltungen kommt im 19. Jh. noch eine dritte hinzu, welche durch die Verbindung der offenen und der geschlossenen Szene zustandekommt. Das antike Drama ist ausgegangen von der freien Szene, dem freien Platz (vor dem Hause, bezw. Palast); und lange Zeit hat dieser Bühnenraumtyp die Vorherrschaft gehabt. Solange die Bühne noch einen neutralen Schauplatz darstellte, konnten auf der offenen Szene eigentlich nur das Getön, allenfalls noch die Kostüme, zu einer stimmungsmäßigen Verstärkung der Vorgänge auf der Bühne herangezogen werden. Wir finden z. B. den Theaterdonner mit Blitz schon früh bei Shakespeare. So im „König Lear" [97]), wo er gemeinsam mit dem Sturm die Handlung stimmungsmäßig symbolisiert. Wir finden auch hier schon Intensitätsschwankungen angegeben: „Sturm wird stärker". Die betreffenden Personen reagieren auch im Dialog und Monolog bereits auf die in den szenischen Anweisungen, noch mehr aber auf die innerhalb des Dialogs gegebenen Stimmungsreize. Dagegen konnten die optischen Stimmungswerte der Natur, der Landschaft, nur mittelbar durch entsprechende Schilderungen innerhalb des Wortdramas vermittelt werden. Diese Möglichkeit ist denn auch besonders von der Shakespeare-Bühne verwertet worden. Natürlich hatte auch die szenische Angabe der Jahres- bezw. Tageszeit, wie sie schon in manchen Stücken des 18. Jh. anzutreffen ist, fast ausschließlich nur Orientierungswert.

Dies wurde anders nach der Einführung der Illusionsbühne. Jetzt ließ sich eine, wenn auch infolge der primitiven Beleuchtungstechnik noch stark beschränkte bühnenmäßige Realisierung von optischen, vor allem landschaftlichen Stimmungswerten durchführen. In den Stücken, die auf freier Szene spielten, war nunmehr auch das Zustandekommen einer konkreteren „Gesamtstimmung" wenigstens ansatzweise möglich; denn diese kamen mit den gemalten Hintergründen aus, die bei Verwandlungen in verhältnismäßig kurzer Zeit einfach ausgewechselt werden konn-

97) III. Aufzug, 1., 2., 4. Szene.

ten. Die Seitenkulissen freilich wurden noch lange Zeit nicht verändert. Wir wissen, daß unsere Klassiker, vornehmlich Schiller, bemüht waren, in ihren Dramen den Welthintergrund der Ideen bühnengemäß zu versinnlichen und „die letzten kosmischen Beziehungen im Bühnensinne zu gestalten und zur Erschütterung des Zuschauers auszuwerten." [98]) Wir finden in Schillers Dramen bereits große kosmische Lichtstimmungen, wie sie später Ibsen auch für Szenen, die im Interieur spielen, verwendet hat. Als Typus solcher symbolischen Stimmungsmotive sei die Rütliszene im „Wilhelm Tell" angeführt, in der gegen Schluß des Stückes am Horizont die Morgenröte anbricht, das Symbol für die eben errungene Freiheit der Kantone vom fremden Joch: „Die leere Szene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen". [99]) Wie dann im romantischen Drama, das vorwiegend noch auf offener Szene spielte, die malerisch-koloristischen Reize der Landschaft bühnentechnisch ausgestaltet wurden, kann hier nur andeutungsweise bemerkt werden. Aber die Beschränkung auf perspektivisch gemalte Hintergrundsprospekte und die dadurch bedingte Beeinträchtigung der stimmungsmäßigen Bühnenwirkung hat doch noch lange Zeit gedauert. Sie herrschte zur Zeit der Ritterdramen und im romantischen Drama, aber auch noch in den Zauberopern und -Possen des Wiener Volkstheaters bis herauf zum Volksstück Anzengrubers. Erst gegen Ende des 19. Jhs. überwand die Illusionsbühne diese Mängel und gestaltete auch die Exterieurszenen zu weit illusions- und stimmungskräftigeren, dem dreidimensionalen Raume angeglichenen Gebilden. Von größter Bedeutung hierfür waren die Verbesserungen auf bühnentechnischem Gebiet, von denen hier die wichtigsten kurz aufgeführt werden sollen: 1. die Einführung der dioramaartigen Dekoration, die durch freistehende Praktikabels eine natürliche Luftperspektive erreichte. 2. Die Erfindung des „ewigen Prospekts" oder Rundhorizonts durch den Münchner Brandt (1869). Dadurch wurden sowohl die Kulissen und Soffiten als auch der bemalte Prospekt überflüssig. Durch die Verschiebbarkeit dieses Rundhorizonts war auch ein Wechsel in den verschiedensten atmosphärischen Wirkungen ermöglicht. Die Vollendung der malerischen, stimmungerfüllten Exterieurgestaltung brachte schließlich Reinhardt durch die Verwendung echten Rasenteppichs und wirklicher Bäume. [100])

Nicht weniger bedeutungsvoll für die Ausgestaltung eines stimmungskräftigen Bühnenbildes waren die Neuerungen auf

98) II. Aufzug zum Schluß.
99) Robert Petsch: Deutsche Vierteljahrsschrift II, 2. H., S. 222 f.
100) Vgl. Martersteig: a. a. O., S. 713 ff., und Gaehde, S. 114 f.

dem Gebiete der Beleuchtungstechnik: Die Einführung der Gasbeleuchtung um die Mitte des vorigen Jahrhunderts,[101]) dann der elektrischen Beleuchtung, im besonderen des Vierfarbensystems, und schließlich die Verwendung des indirekten Beleuchtungsverfahrens, das alle Schatten und Verkürzungen in völliger Naturtreue widergibt (Fortuny).

2. *Die Ausbildung der Stimmungswerte des geschlossenen Bühnenraums bis auf Ibsen.*

Für die Bedeutung des geschlossenen Bühnenraums gilt, was Ermatinger einmal folgendermaßen formuliert hat: „Er steht, als sichtbares Bild, mit der Handlung in innerem Zusammenhang, schafft räumliche Stimmung und legt um das Geschehen einen festen, zusammenhaltenden und abschließenden Rahmen".[102]) Freilich sind für E. die räumliche Stimmung und die Illusion der Einheit des Ortes nicht so sehr durch die Einheitlichkeit des Szenenbildes, sondern in erster Linie durch die starke Dynamik des Geschehens erreicht. Als Beispiel führt er Shakespeare an. Von dieser Idealität der räumlichen Einheit und Stimmung bis zur Realität der intimsten und konkretesten Raumvorstellung im Drama und auf der Bühne des Naturalismus ist noch ein weiter Schritt. Es darf behauptet werden, daß eine intimere Raumstimmung doch nur bei weitgehender Verengerung des räumlichen Beziehungskreises und bei größerer Bildhaftigkeit und Einheitlichkeit der Raumvorstellung möglich ist. Die Entwicklung der Illusionsbühne hat hier Schrittmacherdienste geleistet. So ist es — um nur ein Beispiel anzuführen — durchaus verständlich, daß in Anzengrubers Dramen, obwohl sie wie die Stücke Shakespeares an die Überlieferung des uralten Mimus anknüpfen und für ein nach Überraschungen und neuen Schauplätzen gleich begieriges Publikum geschrieben sind, doch bereits eine starke Beschränkung der Verwandlungen durchgeführt wird.[103]) Der Forderung nach Naturwahrheit wird bei Anzengruber übrigens auch durch eine möglichste Verringerung der Zeitdauer der dramatischen Handlung entsprochen.[104])

Auf jeden Fall wird die Frage nach der Einheit von Ort und Zeit auch für unsere Betrachtung der Stimmungselemente in Halbes Gegenwartsdramen zu berücksichtigen sein. Man darf

---

101) Noch bis zur Mitte des 19. Jhs. war Kerzenbeleuchtung allgemein üblich. Die Kerzen mußten in den Pausen geputzt oder gewechselt werden. Vgl. Petersen: a. a. O., S. 146 f.; 151.

102) a. a. O., S. 372.

103) Vgl. Anton Büchner: a. a. O., S. 50 f.

104) Büchner findet als Minimum an Zeitdauer kaum zwölf Stunden in der „Elfriede", als durchschnittliche Dauer 24 Stunden. S. ebda.

wohl behaupten, daß sich die zwei Pole des Dramas auch in der Stellung des naturalistischen Dramas zu dieser Frage auswirken. Zwei Hauptrichtungen laufen nebeneinander her: die eine, die vor allem mit dem Namen Ibsen verknüpft ist, und die im Zurückgehen auf das antike und das klassische Drama ihr Ideal der Einheit des Ortes und der Zeit gewonnen hat; die andere, die dem Mimus, dem schauplatzfreudigen Volksstück mit seiner Auflösung des Berichtmäßigen in wirkliches Geschehen innerlich verpflichtet ist und dementsprechend zu einer Mehrheit von Schauplätzen, zu einem weniger gebundenen Zeitbegriff und zu einer geringeren dramatischen Konzentration hinneigt. Wir werden diese beiden Grundformen in Halbes Gegenwartsdramen miteinander ringen sehen.

Im besonderen Maße befähigt zur Schaffung einer einheitlichen, intimen räumlichen Stimmung als einer Grundstimmung im Drama erscheint uns die geschlossene Szene, das Bühneninterieur. Wir wollen auch hier einige theatergeschichtliche Bemerkungen vorausschicken, soweit sie zum Verständnis des Folgenden notwendig erscheinen. Die Bühnentechnik des antiken Mimus hat einst die Verschiebung des Schauplatzes von der freien Szene, dem freien Platz, an den das antike Drama ja gebunden war, auf den Innenraum ermöglicht.[105]) Aber auf dem vorwiegend noch neutralen Schauplatz der einfachen Podiumbühne der Antike und Shakespeares war die Verwirklichung einer ausgesprochenen Interieurstimmung noch nicht gut möglich; hier wurde ja die Eigenart, besser gesagt der Typus des Innenraums lediglich durch Aufstellen einiger andeutender Versatzstücke, wie Tisch, Sofa, Bank und Kasten sichtbar gemacht. Der Schwerpunkt der Aufführung lag eben noch ganz im Spiel des Mimen. Das spezifisch geartete Raumerlebnis,[106]) das der naive Betrachter bei der Darstellung auf dem in einem Wirtshaussaal oder einer Scheune aufgestellten Bretterpodium hatte, ließ das Aufkommen einer Interieur- oder Genrestimmung nur in den seltensten Fällen zu — wenn man auch gewiß der Phantasiebeweglichkeit etwa eines schaufreudigen mittelalterlichen Publikums schon allerhand zutrauen kann. Jedenfalls gilt auch für das Spiel auf geschlossener Szene, was oben für das Spiel auf offener Szene ausgeführt wurde, daß erst durch die Illusions-Guckkastenbühne und ihre „Szenenmalerei" die Stimmungswerte des Bühnenraumes realisiert worden sind. Es muß jedoch hervorgehoben werden, daß auch die Hochbewertung der sich nunmehr

105) Vgl. Hermann Reich: a. a. O., Bd. I, 2, S. 610.

106) Es sei hier auf die beachtenswerten Ausführungen von Martin Luserke über diese Frage hingewiesen. In „Jugend- und Laienbühne", S. 52 ff, vgl. ferner Hans Brandenburg: a. a. O., S. 253—274; S. 334 f.; 375.

entwickelnden Szenenmalerei von der genrehaft-realistischen Szene bis zum prunkhaften Ausstattungsstück aus dem Geist und der Schaufreude des Mimus erwachsen ist.[107]). Während so die schaufreudige Bühne der Barockoper, der deutschen Wanderbühne des 17. Jhs., z. T. auch des Jesuitendramas, an die uralte Tradition des Mimus anknüpft, erscheint es andererseits durchaus begreiflich, daß das französische klassizistische Theater, welches auf die Überlieferung des antiken Dramas zurückgriff, zu einer völligen Unterbewertung der szenischen Zwecke und Mittel gelangen mußte. An dem Beispiel dieser klassizistischen Dramen läßt sich zugleich erkennen, daß die Durchführung des Prinzips der Einheit des Ortes an sich durchaus noch nicht stimmungschaffend für das dadurch gewonnene einheitliche Zimmerinterieur zu sein braucht, wenn der räumliche Beziehungskomplex im übrigen auch im Wortdrama so außerordentlich dürftig gehalten ist, wie es in diesen Stücken der Fall ist. In all den Dramen eines Corneille und Racine findet sich nur außerordentlich weniges, was man als stimmungweckend bezeichnen könnte. Der äußere Rahmen der Handlung ist ebenso wie das Interieur in der Bühnengestaltung meist gänzlich neutral und farblos gehalten. Bei Corneille wird (nach Scaligers Rezept) der Raumeinheit zuliebe sogar die Raumvorstellung überhaupt geopfert. Auf der Bühne dieser rationalistischen Kunstepoche ist das Interieur rings durch die Wandkulissen hermetisch abgeschlossen. Kein Lichtstrahl, kein Laut der Natur dringt herein. Das Drama des französischen Klassizismus stellt wohl den reinsten Typ einer stimmungsfeindlichen dramatischen Kunst dar.

Für die weitere Entwicklung der Illusionsbühne und die zunehmende Intimisierung des Zimmerinterieurs waren verschiedene technische Neuerungen von großer Bedeutung. Einmal die Einführung des Vorhangs, die von Julius Petersen für das Jahr 1774 angesetzt wird: „Der Gebrauch des Vorhangs trennt in der Tat zwei Perioden in der Geschichte des Dramas; sein Aufkommen bedeutet für das Drama etwa dasselbe, wie die Verwendung des Rahmens für die Malerei. Es ist der auf die dritte Dimension übertragene Rahmen. Während der Rahmen, der ja auch der modernen Bühne nicht fehlt, die Raumillusion unterstützt, kommt der Vorhang wesentlich der Zeitvorstellung zu Hilfe; durch beide kann erst die volle Illusion eines Wirklichkeitsausschnittes erzeugt werden.“ [108]) In der Tat setzt denn auch mit dem Jahre 1775, bzw. mit den Ritterschauspielen

107) Darauf hat Robert Petsch in seiner oben angeführten Abhandlung „Zwei Pole des Dramas“ bereits hingewiesen, (S. 31).

108) a. a. O., S. 137 f.

(1783/84) [109]) ein deutlich bemerkbares Streben der Dramatiker nach individuellerer Gestaltung des Schauplatzes ein. Als weitere wichtige Etappen innerhalb der Entwicklung der Illusionsbühne sind anzuführen: 1. Die Einführung des geschlossenen Zimmerinterieurs mit winklig zusammenstoßenden flachen Wänden durch Küstner und Quaglio in München (1839). [110]) Die Seitenkulissen konnten fortan wegfallen. Freilich erfolgte die Anwendung der neuen Technik zunächst nur im Salonstück und in der Oper. Erst durch die Meininger wurde sie auch für das historische Stück verwertet. Ferner haben die Meininger durch Verwendung plastisch hergestellter Versatzstücke eine Verstärkung der Illusion und eine Erhöhung der Intimität vor allem des Zimmerinterieurs erreicht. [111]) 2. Die Einführung des aufliegenden bedeckenden Plafonds (aus Frankreich), der an die Stelle der bisherigen Soffiten trat (in den vierziger Jahren des 19. Jhs.). 3. Schließlich trugen die oben angeführten Neuerungen auf dem Gebiete der Beleuchtungstechnik ganz wesentlich auch zur Schaffung stimmungskräftiger Interieurbilder bei.

Zur maßgebenden Raumeinheit wurde das Bühneninterieur im naturalistischen Drama und vorher bereits in den Gesellschaftsdramen Henrik Ibens. Aus dem naturalistischen Lager wurde sogar gefordert, daß die Vorgänge sich nach Möglichkeit n u r im Zimmer abspielen sollten, weil gemalte Natur lügnerische Täuschung sei. [112]) Namentlich von A. Holz und J. Schlaf wurde das Prinzip des Illusionismus bereits überschritten, indem sie nicht nur den Schein von Wirklichkeit erreichen wollten, sondern die Wirklichkeit selbst. Die naturalistische Bühne — allen voran das Deutsche Theater unter Otto Brahms Direktion — gab ihr Bestes ohne Zweifel in einer erstaunlich treuen und stimmungskräftigen Wiedergabe von Innenräumen, in der Schaffung von charakteristischen, individualisierten Genre- und Milieubildern. Einen ersten Höhepunkt erreichte die Stimmungstechnik des realistischen Dramas in den Gesellschaftsdramen Henrik Ibsens. All jene auch schon früher vorhandenen Bestrebungen nach einer immer stärkeren Intimisierung des bürgerlichen Dramas fanden in ihm ihre Erfüllung. Während das Seelendrama in dem Musikdrama Richard Wagners durch die Verbindung mit der Musik einen gewissen Gipfelpunkt erreichte. [113]) schuf Ibsen ungefähr

109) Wir folgen hier Petersen: a. a. O., S. 178.

110) Ein erster Versuch mit dem geschlossenen Innenraum war bereits von Schröder nach dem Vorbild der Pariser Thater gemacht worden. Ein weiterer Ansatz von 1825 (in Berlin) scheiterte noch an der Vollkommenheit der Bühnenbeleuchtung. Siehe Petersen: a. a. S. 188.

111) Vgl. Martersteig: a. a. O., S. 713.

112) Vgl. M. Schlag: a. a. O., S. 323 f.

113) Vgl. K. Steinweg: a. a. O., S. 89 ff.

zur gleichen Zeit das moderne realistische, bürgerliche Seelendrama, das bereits in Hebbels „Maria Magdalena" mit ihrem vorwiegend analytischen Aufbau einen verheißungsvollen Ansatz erlebt hatte.

Die Bedeutung Henrik Ibsens für die Ausgestaltung der Stimmungswerte des Bühneninterieurs und der Verbindung von Interieur und Exterieur.

Welches sind die wichtigsten Bühnenmittel der Ibsenschen Stimmungskunst? Es kam Ibsen in seinen modernen Dramen darauf an, die Illusion der Wirklichkeit in einem hohen Grade im Zuschauer hervorzurufen; er mußte daher zunächst den Bühnenraum. die Interieurszene individualisieren. Während aber noch in Otto Ludwigs „Erbförster" der Bühnenraum lediglich nach Maßgabe des Standes und Berufes der darin waltenden Personen ausgestaltet war, ging Ibsen weit darüber hinaus: er füllte den Raum, das Interieur mit Stimmungen, durch Formen und Farben, durch Beziehungen und Kontraste, durch Raumgestalt und Inventar. Wir finden in seinen modernen Dramen — in den zum Teil schon sehr ausführlichen Bühnenanweisungen — intime, kalte und behagliche, große und kleine, hohe, weite und gedrückte Wohnräume. Die Zimmereinrichtung paßt sich ganz der Gemütshaltung, der Eigenart, dem individuellen Geschmack der Bewohner an. Diese Raumstimmungen stehen also mit der Handlung, genauer gesagt mit den Charakteren in innigem Zusammenhang. Sie sind gewissermaßen große Stimmungssymbole für den jeweils in einem Drama bzw. in einem Aufzug vorherrschenden seelischen Gesamthabitus. Aber für Ibsen sind die Dinge, die Details im Innenraum nie Selbstzweck, sondern immer nur als Erscheinungsweisen eines Seelischen, Ideellen wertvoll. Ganz besonders kommen hier die Dramen von der „Wildente" an in Betracht. Die symbolische Behandlung der Raumstimmungen wird bis zum „Epilog" immer mehr gesteigert. Es sei nur an die Bodenkammerszene mit dem Wildentenidyll erinnert, wo ja der ganze Raum mit symbolischen Beziehungen erfüllt ist. Man kann wohl sagen, daß in Ibsens modernen Dramen das uralte Prinzip der Orts- und Zeiteinheit, soweit es in ihnen zur Durchführung gelangt, in großartiger Weise stimmungsmäßig vertieft und vergeistigt wird. Welche Wegferne noch von Goethes Seelendrama bis zu Ibsens bühnenmäßig unerhört belebten und beseelten Dramen! Welche Kluft besteht doch im rein Technischen noch etwa zwischen Goethes „Tasso" oder auch Hebbels „Maria Magdalena" und Ibsens „Klein-Eyolf" oder der „Frau vom Meer"! Völlig durchgeführte Einheit des Ortes finden wir in Ibsens Gesellschaftsdramen, in den „Stützen der Gesellschaft",

in „Ein Puppenheim", „Gespenster" und „Hedda Gabler". Aber auch in den übrigen Dramen wird nur der Ort im engeren Sinne geändert, die Ortschaft dagegen nicht.[114]) Meist treffen wir auf bloßen Szenenwechsel innerhalb ein und desselben Hauses. So in „Rosmersholm", im „Baumeister Solness" und — bis auf den Szenenwechsel des letzten Aufzuges — auch im „John Gabriel Borkmann". Ibsen hat als erster das Hausinterieur in stimmungssymbolischer Weise bewußt ausgestaltet. Es sind damit die Stimmungselemente des „erweiterten Interieurs" gemeint, auf die wir im Zusammenhang noch näher eingehen werden. Auch über die besondere Bedeutung der wenigen Szenen, die in zu demselben Haus gehörenden Veranden oder Gärten spielen, wird noch einiges zu sagen sein. Eigentliche „freie Szenen" finden sich bei dem Ibsen der Gesellschaftsdramen außer im „Epilog" nur in der „Frau vom Meer": der dritte Aufzug spielt auf einer Anhöhe, die einen Aussichtspunkt darstellt — und in „John Gabriel Borkman", wo als einziges Mal in Ibsens modernen Dramen ein Szenenwechsel innerhalb des Aktes (durch Wandeldekoration auf der Drehbühne) als Schauplatz wiederum einen im Bergwald gelegenen Aussichtspunkt bringt. Die Einheit des Ortes bildet bei Ibsen zugleich eine notwendige Voraussetzung für die Einheit der Zeit,[115]) die als zweiter Hauptfaktor dazu verwertet wird, so etwas wie eine einheitliche Grundstimmung im Bühnendrama zu schaffen. Diese beiden Faktoren sind ganz wesentlich bei dem Zustandekommen jener oben angeführten „Würgestimmung" oder „Krankenhausstimmung" beteiligt, in die nach dem Urteil eines Zeitgenossen der Dramatiker Ibsen „mit so fürchterlichem Geschick den Zuschauer — wie in ein graues Gespinst zu verstricken weiß, daß es ihm ist, als müsse er erdrosselt werden."[116])

Mit der Ausgestaltung der Ibsenschen Interieurs waren der Bühnenkunst neue Aufgaben gestellt, die in adäquater Weise zuerst das Deutsche Theater erfüllt zu haben scheint. Recht instruktiv ist die Begründung, mit der ein bedeutender Bühnenleiter unserer Tage Otto Brahm gegen den Vorwurf späterer Reinhardtschüler, seine Ibsendarstellung sei zu naturalistisch gewesen, in Schutz nimmt: „Auch was die Dekoration betraf, so war sie nicht in gestelltem Sinne naturalistisch. Nicht die

---

114) Lediglich im „Epilog" findet sich völlige Ortsveränderung (von der Küste ins Gebirge).

115) Die Zeitdauer bewegt sich zwischen etwa 16 und 60 Stdn. Auch hier nimmt der „Epilog" mit der Zeitspanne von einigen Tagen eine Sonderstellung ein.

116) Heinrich Hart in einer Besprechung des „J. G. Borkmann, 1897; in Ges. Werke, Bd. IV, S. 272.

Möbel wie aus einem Möbelmagazin zusammengestellt, sondern unaufdringlich. Möbel, die Schicksal eingesogen haben. Stühle, Tische und Schränke, die nicht unbeteiligt dastehen, sondern ihr Teil tragen an dem, was zwischen ihnen, auf ihnen, um sie herum passiert." [117]) Daß das Zimmerinterieur als räumlicher Stimmungsfaktor im Bühnendrama ausgestaltet wurde und das sichtbare Hausmilieu in engste kausale Verknüpfung mit den in ihm lebenden Menschen gebracht wurde, entsprach — wie wir bereits feststellten — durchaus auch der Theorie des Naturalismus, besonders des von Holz und Schlaf begründeten „konsequenten Naturalismus". Wir werden freilich bemerken, daß auch hier das naturalistische Drama — im Gegensatz zu Ibsen — oft zu einer Vergröberung und Veräußerlichung des Stimmungsmomentes, oft geradezu zu einem Flunkern mit demselben neigt.

Es war ferner Ibsens große bühnentechnische Tat, daß er die Tendenzen, die auf eine Verbindung von Bühneninterieur und -Exterieur ausgingen, aufgriff und zur konsequenten Durchführung brachte. Hatten die weitaus meisten seiner früheren Dramen bis zum „Kaiser und Galiläer" auf offener Szene, in freier, von Licht und Schatten, Farben und Tönen erfüllter Landschaft gespielt, so mußte seine dichterische Entwicklung, die nach einigen Übergangsstücken („Komödie der Liebe", „Bund der Jugend") für immer zum bürgerlichen Gesellschaftsdrama einbog, das Bestreben mit sich bringen, die alte, bisher geübte Technik auch auf den geschlossenen Bühnenraum zu übertragen. In diesem Bestreben öffnete Ibsen die Wände des Innenraumes und verband so Innen und Außen, Zimmer und Landschaft miteinander. Er befreite den Raum von der kalten, kahlen Umklammerung der Wände und öffnete die Hinterwand, gelegentlich auch die Seitenwände der Bühne, indem er die Fenster vergrößerte. In vielen seiner Dramen ist der Schauplatz ein Gartenzimmer mit großen Glastüren; so z. B. schon im „Bund der Jugend", wo freilich die räumliche Ausweitung hauptsächlich noch der Promenadentechnik zugute kommt. Bezeichnenderweise sind hier die Glastüren noch an der rechten Wandseite angebracht, sodaß die dahinterliegende Gartenlandschaft vom Zuschauer so gut wie nicht gesehen werden kann. Es scheint also immerhin der Zwang der Einheit des Ortes, bzw. das Streben nach Vermeidung des Szenenwechsels bei der Ausweitung des Bühneninterieurs — im Anfang wenigstens — mitgewirkt zu haben. Gartenzimmer treffen wir dann in den „Stützen der Gesellschaft", in den „Gespenstern", in der „Frau vom Meer" (4. Aufzug), in „Baumeister Solness" (2. Aufzug) und „Klein-Eyolf" (1. Aufzug). Als Übergangsszenerie von

117) Leopold Jessner in Ztschr. „Die Szene", Jhg. 1928, S. 99.

Innen und Außen dienen gelegentlich Veranden, die durch die Glastüren hindurch sichtbar werden; oder es liegt ein Blumenzimmer noch zwischen dem eigentlichen Innenraum und der Gartenlandschaft, z. B. in den „Gespenstern". Die breiten Fenster und Glastüren sind meist weit geöffnet. Man sieht hinaus in die Landschaft, in Gärten mit Blumenbeeten, in Schneelandschaften; oder der Blick schweift hinaus in die Weite, bis auf ferne Höhen über dem blauschimmernden Fjord. Durch die weitgeöffneten Fenster dringen die mannigfachsten, differenziertesten Stimmungsreize ein: Farben und Licht, Töne und Geräusche. Die Personen des Dramas sind nicht mehr an den isolierten Innenraum gefesselt. Sie stehen, mitten in ihren seelischen Erlebnissen durch das Geschehen im Drama, gleichzeitig auch immer in intimster seelischer Wechselwirkung mit den Dingen der Außenwelt. Zugleich ist mit dem gemeinsamen Erleben solcher Stimmungen durch zwei Personen im Drama ein neues Mittel gegeben, die seelischen Beziehungen zwischen ihnen noch inniger zu gestalten. Ganz neue Möglichkeiten sind also damit dem Dichter an die Hand gegeben. Es ist in der Tat ein „entfesseltes Theater". In den Personen werden kosmische Stimmungen rege. Der Raum wird sichtbarer, die Zeit fühlbarer. Die Atmosphäre der Landschaft, die warmen belebenden Strahlen der Sonne fluten hinein in den empfangenden Raum. Das kalte, künstliche Atelierlicht — um diesen kunsthistorischen Begriff einmal auf das Bühneninterieur anzuwenden — ist hier endgültig überwunden, das Prinzip des Pleinairismus zum siegreichen Durchbruch gekommen. Es kommt zuweilen eine milde Auflösung im Allgefühl über den Betrachter. In solcher malerischen Schönheit, in solchem Erfülltsein von Stimmungen verklärt sich alles, und das Geschehen wird in eine höhere, idealere Sphäre erhoben. Manches Abstoßende und Häßliche in den Dramen des Naturalismus wird durch das Moment der Stimmung gemildert. (Typisches Beispiel: die Schlußszene aus den „Gespenstern".)

Es entsprach ganz Ibsens großer synthetischer Begabung, daß er all diese Stimmungen, die durch die Verbindung von Außen- und Innenraum neu gewonnen waren, nicht isoliert als selbständige illusionschaffende Elemente dem Drama einfügte. Wir hatten schon bei den eigentlichen Interieurstimmungen feststellen können, daß ihm Raumgestalt und Dinge im Raum stets nur als Erscheinungen eines Seelischen, Ideellen wertvoll waren. Ebensowenig kann man in Ibsens Dramen bei der bühnenmäßigen Ausgestaltung des durch die Verbindung von Interieur und Exterieur gewonnenen Hintergrundes, der Landschaft im weitesten Sinne des Wortes, von einer eigentlich realistischen Milieustimmung sprechen, wie wir sie im Drama des Naturalismus vor-

finden. Äußerlich zwar geben sich diese Stimmungskomplexe realistisch und illusionschaffend, ihrer inneren Bedeutung nach aber sind sie vorwiegend symbolischer Art. Die Umgebung, die Örtlichkeiten, in denen die Hauptpersonen — und es gibt fast nur Hauptpersonen in diesen Dramen — [118]) leben und weben, erhalten ihr Kolorit durchweg unter symbolischem Blickwinkel.

Wir finden ganz verschiedene Weiten solcher Grundstimmungen bei Ibsen. Sie erstrecken sich entweder über ein ganzes Drama: so in „John Gabriel Borkman", wo die Stimmung im wesentlichen durch das kalte Wetter und die winterliche Landschaft hervorgerufen wird, welche die gemütskalte seelische Grundhaltung der alten Borkmans symbolisieren; oder auch in der „Frau vom Meer", deren „flimmernde, prickelnd umrieselnde Stimmung" schon 1889 Max Halbe in der „Gesellschaft" pries und zu den besonderen Vorzügen dieses Stückes zählte. [119]) Innerhalb dieser Grundstimmungen treten allenthalben auch spezifisch geartete, andere Stimmungen auf, die aber dann nur geringere Reichweite haben. Eine andere Möglichkeit: die Grundstimmung reicht bis nahe an das Ende eines Dramas, biegt dann aber plötzlich an einer Stelle um. In den „Gespenstern" bricht gegen Ende des letzten Aufzuges durch die Nebelwolken und aus dem Dunkel der Nacht, die bisher die seelische Grundstimmung des Stückes symbolisierten, die Sonne mit leuchtendem Glanz hervor; der Tag bricht an, „der Gletscher und die Bergspitzen im Hintergrunde liegen im hellen Morgenlichte" (Bd. VII, S. 89). Aus einer symbolischen Parallelstimmung wird hier eine kurzfristige Kontraststimmung — übrigens ein Musterbeispiel kosmischer Ironie in einem Drama. Doch finden wir bei Ibsen verhältnismäßig wenig solcher Stimmungen, welche das dramatische Geschehen kontrastieren. Gelegentlich erstrecken sich die Grundstimmungen in Ibsens Dramen nur über die verhältnismäßig kurze Spanne eines Aufzuges. In erster Linie wären hier die großen Dämmerungsstimmungen zu nennen, die oft bei Ibsen im letzten Akt die dem tragischen Ende zustrebende dramatische Handlung begleiten.

---

118) Abzusehen ist hier von den „Stützen der Gesellschaft" und dem „Volksfeind", die ihrer ganzen Struktur entsprechend eine größere Anzahl Personen aufweisen.

119) Zeitschrift „Gesellschaft" Jhg. 1889, S. 1181 f.

II. Untersuchungen über die Stimmungselemente in Max Halbes Gegenwartsdramen.

Vorbemerkungen.

Wir treten nunmehr in die speziellen Untersuchungen über die Stimmungselemente in den Gegenwartsdramen Max Halbes ein. Die in dieser Arbeit behandelten acht Gegenwartsdramen erstrecken sich hinsichtlich ihrer Erscheinungszeit über einen Zeitraum von 15 Jahren: „Der Emporkömmling" erschien 1889, „Freie Liebe" 1890, „Eisgang" 1891 (Uraufführung Februar 1892), „Jugend" 1892 (Uraufführung April 1893), „Mutter Erde" 1897 (Uraufführung September 1897), „Die Heimatlosen" 1899 (Uraufführung 1899), „Haus Rosenhagen" 1900 (Uraufführung Februar 1901), und schließlich „Strom" 1903 (Uraufführung 1903).

Halbe kam mit den ersten literarischen Erzeugnissen des Naturalismus im Jahre 1889 in Berührung. Er lernte „Papa Hamlet" von Holz und Schlaf sowie die „Familie Selicke" 1890 kennen. Noch im Jahre 1889 machte Halbe die persönliche Bekanntschaft mit Gerhart Hauptmann, kurz darauf auch mit Holz und Schlaf. [120])

Zu Beginn der dichterischen Laufbahn Max Halbes (1889) waren die meisten modernen Dramen Henrik Ibsens in Deutschland bereits bekannt. Von den „Gespenstern" war 1884 die erste deutsche Übersetzung erschienen; 1886 hatte die erste deutsche Aufführung stattgefunden. Im Jahre 1889, als die „Freie Bühne" mit einer Aufführung der „Gespenster" eröffnet wurde (30. Sept.), hatte sich Ibsen vornehmlich dank der Pioniertätigkeit von Otto Brahm und Paul Schlenther bereits so gut wie durchgesetzt. Vom „Volksfeind" war die erste deutsche Übersetzung 1883 erschienen, 1887 fand die erste deutsche Aufführung desselben statt. Die „Wildente" war 1887 übersetzt und aufgeführt worden. „Rosmersholm" ebenfalls 1887. „Die Frau vom Meer" — als das bis dahin letzte Drama Ibsens — wurde 1889 zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt. In demselben Jahre erschien auch die erste deutsche Übersetzung der „Komödie der Liebe".

Aus dem von großer Begeisterung für Ibsen getragenen Aufsatz, den Halbe nach der Berliner Aufführung 1889 über die „Frau vom Meer" in der Münchner „Gesellschaft" veröffent-

120) Nach einer briefl. Mitteilung des Dichters an den Verf.

lichte,[121]) können wir schließen, daß Halbe schon damals die modernen Dramen Ibsens kannte, bzw. selbst auf der Bühne gesehen hatte, und daß er damals der Berliner Ibsen-Gemeinde angehörte, die den großen Norweger freilich mehr verehrte als wirklich verstand. Nach eigenem Zeugnis hat Halbe Ibsens Dramen von 1884 ab kennen gelernt. 1887 erlebte er die erste Ibsen-Aufführung („Nora" in München mit der Ramlo). Von 1889 ab lernte er die ganze Ibsensche Spätdramatik unmittelbar bei Erscheinen der deutschen Übersetzung kennen.[122])

Wie allgemein in jener Zeit, so sah auch Halbe, der sich in dem erwähnten Artikel in der „Gesellschaft" gläubig zu den Thesen des Naturalismus bekannte, damals in Ibsen vornehmlich den Naturalisten. Ganz in diesem Sinne verteidigte er Ibsens analytisch-epische Technik als etwas spezifisch Naturalistisches und pries u. a. die Stimmungskunst der „Frau vom Meer" als etwas, worauf der Naturalismus stolz sein könne.

1. Die Stimmungselemente des Interieurs und der Faktor der Orts- und Zeiteinheit.

Wir beginnen mit einer Betrachtung des Stimmungsfaktors der Einheit des Ortes. Es läßt sich hier eine ziemlich geradlinige Entwicklung im Sinne einer zunehmenden Vereinheitlichung des räumlichen Rahmens feststellen. Im „Emporkömmling", der im Aufbau noch ganz unter dem Einfluß Büchners, Hebbels und Ludwigs steht,[123]) findet sich noch neunmaliger Szenenwechsel; darunter gibt es sechs Verwandlungen innerhalb von 4 Aufzügen bei fünf verschiedenen Schauplätzen. Auch in den „Szenen junger Leute von 1890" („Freie Liebe"), die unter der unverkennbaren Einwirkung der kurz vorher erschienenen „Familie Selicke" und der Theorien des „konsequenten Naturalismus" entstanden sind,[124]) hat die frühe Neigung Halbes, nach der Art der unter dem Zeichen des „Mimus" entstandenen realistischen Sturm- und Drangdramen oder der späteren Volksstücke eine bunte Reihe von Lebensbildern auf wechselnden Schauplätzen vorzuführen, in bemerkenswerter Weise angehalten. Wir finden hier, ganz im Gegensatz zur Theorie des Naturalismus, sogar noch Verwandlungen innerhalb eines Aufzuges — je eine im 1., 3. und 4. Aufzug — sechsmaligen Szenenwechsel innerhalb der fünf Aufzüge bei fünf verschiedenen Schauplätzen. Immerhin ist festzustellen, daß bereits in diesen beiden Dramen das Streben

121) a. a. O., S. 1171—86: „Berliner Brief".
122) Nach einer Mitteilung des Dichters an den Verf.
123) Vgl. Halbes Vorwort zur „Freien Liebe", W. W., Bd. II, S. 17; ferner M. H. im „Hamburger Fremdenblatt" vom 11. Dezember 1925.
124) Ebda.

nach einer gewissen Vereinheitlichung des räumlichen Rahmens hervortritt. Im „Emporkömmling" spielen sich sämtliche Szenen im begrenzten Bezirk des westpreußischen Dorfes Schönhagen ab. Nur zwei Szenen spielen außerhalb des Kuhnschen Gehöftes, nämlich im Hause des benachbarten Großbauern Marx. Auch die „Freie Liebe" weist wenigstens Einheit der Ortschaft (Berlin) auf — wenn man Tegel zu Berlin rechnen will. Eine stärkere räumliche Zusammendrängung ist im nächsten Drama, im „Eisgang" zu bemerken. Von jetzt an finden sich keine Verwandlungen innerhalb eines Aufzuges mehr. Wir haben hier bereits das bewußte Bestreben, durch Beibehaltung eines Bühnenbildes mehrere Aufzüge hindurch (1. und 2. Aufzug) so etwas wie eine räumliche Stimmungseinheit zu schaffen. Auch der 3. Aufzug spielt innerhalb der Gehöfteinheit; nur der Schauplatz des 4. Aufzuges wird in die Wachtbude auf dem nahegelegenen Weichseldamm verlegt. Es leuchtet ein, daß die erste Berührung mit der Bühne durch die Aufführung des „Eisgang" (Februar 1892 durch die „Freie Volksbühne") den Dichter in der Richtung nach möglichster Vereinheitlichung des Schauplatzes bestärkt haben muß. Schon rein technische Gründe mögen hier mitgesprochen haben: auf der naturalistischen Bühne, auf der die gesamte Dekoration wirklichkeitsgemäß aufgebaut wurde, mußte ein häufigerer Wechsel des Schauplatzes die Aufführungsmöglichkeiten stark beschränken. Noch wenige Jahre vorher — in dem erwähnten Aufsatz in der „Gesellschaft" — hatte Halbe in jugendlichem Sturm und Drang jeden Regelzwang abgelehnt und Komposition im Drama für etwas ganz Äußerliches, für einen konventionellen Zwang erklärt. Der Dramatiker sollte „ein Stück aus dem unermessenen Urwald des Lebens" geben, ohne Aufputz und ohne Beschneidung. Im gleichen Zusammenhang wendet er sich gegen den Zwang, den die Bühne — wohlgemerkt: die Illusionsbühne um 1889 — auf den freischaffenden Dramatiker ausübe. „Der Drang nach Bühnenfähigkeit ist der verseuchende Bazillus, an dem unser Drama schwer darniederliegt." Er zieht gegen den „luftbeengenden Panzer der Bühnenfähigkeit", gegen die groben theatralischen Abführmittel zu Felde. So schrieb derselbe Dichter, der schon nach wenigen Jahren unter den naturalistischen Dramatikern wohl am meisten Theaterinstinkt und Drang zur Bühne beweisen sollte.

Wir finden in keinem der folgenden Dramen von „Jugend" an bis zum „Strom" mehr als zwei verschiedene Schauplätze. Völlige Einheit des Ortes ist in den drei stimmungskräftigsten dieser Dramen (außer „Mutter Erde") in der „Jugend", in „Haus Rosenhagen" und im „Strom" durchgeführt. Auch „Mutter Erde" benötigt für die ersten 4 Aufzüge nur einen Schauplatz. Das

Stück könnte dem Handlungsverlauf nach mit dem 4. Aufzug bereits zu Ende sein. Durch den etwas unorganisch angefügten lyrischen 5. Aufzug, der in einem Zimmer im nahen Gartenhaus spielt, wird die bis dahin erreichte räumliche Stimmungseinheit unnötigerweise unterbrochen. Es fällt auf, daß räumliche Stimmungseinheit durchweg nur in den Dramen anzutreffen ist, die auf heimatlichem Boden spielen. Dagegen in den späteren Berliner Dramen — „Lebenswende" und „Die Heimatlosen" — finden wir ein-, bzw. dreimaligen Szenenwechsel bei zwei verschiedenen Schauplätzen, die allerdings auch hier aus dem Rahmen der Gehöfteinheit nicht heraustreten. In allen diesen Dramen vom „Eisgang" an kann man das offensichtliche Bestreben des Dichters feststellen, nach Möglichkeit wenigstens den äußeren Rahmen des Zimmerinterieurs beizubehalten, selbst wenn die neuen Geschehnisse auf der Bühne eigentlich auch ein neues, zweckentsprechendes Bühnenbild erfordert hätten. Durch die Rücksicht auf die Bedingungen der Bühne kann diese Tatsache nicht hinreichend erklärt werden. Aus den liebevollen, ausführlichen szenischen Bemerkungen, mit denen solche internen Veränderungen eines Zimmerschauplatzes zwischen einzelnen Aufzügen ausgemalt werden, spürt man die Anteilnahme an den durch den Wink des Dichterregisseurs um- und neugeschaffenen intimen räumlichen Stimmungswerten heraus. Es macht sich geradezu eine Neigung zu spielerischer Behandlung solcher Raumveränderungen bemerkbar. Wir finden dieses Motiv in 3 Dramen vor. Jedesmal erfährt ein Zimmer von einem Aufzug zum nächsten eine völlige Inventarveränderung. In „Mutter Erde" wird das bisherige Saalzimmer im Hause Warkentin durch Abtrennung der beiden vorderen Winkel durch je ein rechtwinkliges Arrangement von Oleanderbäumen zum Schauplatz für die in ihrer Art glänzend durchgeführte Leichenschmausszene umgestaltet (II, 339). In den „Heimatlosen" kehrt im 2. und 4. Aufzug das bisherige Wohnzimmer der Regine als Besuchs- und Konversationszimmer der Pension Beaulieu nach erfolgter Mobiliarveränderung wieder. Besonders instruktiv erscheint die Behandlung des Motivs in der „Lebenswende". Hier wird das Wohnzimmer der Olga Hensel im 2. Aufzug zum Atelier für den Bronzegießer Weyland umgewandelt. Das Wohnzimmer des 1. Aufzuges wird eingehend in Regieanweisungen beschrieben. Es heißt hier zum Schluß von der „guten Stube", die von der Wohnungsinhaberin zur Erinnerung an ihren frühverstorbenen Bräutigam seit langen Jahren wie ein Heiligtum nur selten betreten worden ist: „Der Charakter des Zimmers ist ernst, fast düster und ein wenig verstäubt, als sei es selten betreten. Im allgemeinen sieht es mehr nach einem männlichen Besitzer aus.

Nur wenige Kleinigkeiten und Nippessachen deuten auf weibliche Hände" (V, 13). In den Regieanweisungen des vierzehn Tage später spielenden 2. Aufzuges wird angegeben:

„Es ist der gleiche Raum wie zuvor, aber in bewohntem Zustand. Man merkt die Abwesenheit eines Menschen, der das Zimmer auch wirklich benützt und darin arbeitet. Der Schreibtisch ist mit Papieren, Aktenstücken, Zeichnungen und dergleichen bedeckt. Die Photographien sind hinweggeräumt. Der Schaukelstuhl ist in eine Ecke geschoben. Statt dessen steht in der Mitte des Zimmers ein langer, rohgezimmerter Tisch, auf dem sich kleinere und größere Tonfiguren, Gipsgliedmaßen, Flaschen und Fläschchen mit Chemikalien sowie verschiedenes Handwerkszeug befinden", usw. (V, 31).

Für den dritten Aufzug erfolgt wieder die Rückveränderung des Interieurs nach Zweck und Inhalt.

„Einige Tage später. Es ist noch das gleiche Zimmer, aber die Spuren von Weylands Anwesenheit sind beseitigt, nur eine Kiste steht noch in der Ecke. Die Stube sieht nun wieder aus wie im ersten Akt, jedoch ohne den düsteren verstäubten Eindruck von früher. Der Arbeitstisch ist verschwunden, an seiner Stelle steht wieder der Schaukelstuhl..." (V, 46).

In dieser Interieurveränderung werden zugleich auch seelische Wandlungen der Zimmerbewohnerin bildhaft zum Ausdruck gebracht. Wie durch die vorübergehende Anwesenheit des selbstsicheren Tatmenschen Weyland ein heller Strahl neuerwachten Lebensmutes und wiederaufkeimenden Liebesgefühls das Dasein der bereits resignierenden Olga Hensel erhellt hat, das wird in einer veränderten Interieurstimmung symbolisch angedeutet.

Während wir in der Frage des Schauplatzes in den Gegenwartsdramen Halbes im ganzen eine zunehmende Vereinheitlichung feststellen konnten, zeigt sich in der Behandlung der Zeit durchaus keine einheitliche Entwicklungslinie. Bemerkenswerterweise finden wir gerade in dem Erstlingswerk, das noch ganz im Zeichen Büchners, Hebbels und Ludwigs steht, und das ein Maximum an Szenenwechsel (s. o.) und Verwandlungen aufweist, das Prinzip der Einheit der Zeit konsequent durchgeführt: die Handlung ereignet sich von Abend zu Abend. Nur noch in einem der acht Dramen treffen wir auf annähernd gleiche zeitliche Zusammendrängung der Ereignisse auf etwa 48 Stunden, in der „Jugend", in der — wie wir bereits feststellten — auch Einheit des Ortes durchgeführt ist. Daß hier diese starke Konzentration der Geschehnisse gerade im Zusammenwirken mit der intensiv fühlbar gemachten räumlichen Stimmungseinheit als Stimmungsfaktor ganz besonders wirksam wird, läßt sich kaum bestreiten. Doch sprechen andererseits manche der weniger straff komponierten Stücke für die Annahme, daß die Einheit der Zeit durchaus nicht mit der Einheit des Schauplatzes zusammenwirken m u ß, um eine durch das ganze Stück hindurchgehende einheitliche Stimmung zu erzeugen. So spielt sich die

Handlung in der „Mutter Erde“ in etwa 5 Tagen, im dreiaktigen „Strom“ in reichlich 10 Tagen ab; und die Handlung im „Haus Rosenhagen“ erstreckt sich gar auf etwa zweieinhalb Monate. Die geringste zeitliche Konzentration findet sich im „Eisgang“, dessen Handlung auf reichlich 4 Monate bemessen ist. Es darf behauptet werden, daß sich in all diesen Dramen Halbes die Stimmungseinheit in erster Linie auf den räumlichen Faktor gründet. Die starke Intensität einer einheitlichen Katastrophenstimmung, wie wir sie in den konzentriert angelegten analytischen Dramen Ibsens vorfanden, treffen wir bei Halbe nur in geringem Maße an; und zwar in solchen Stücken, die eine ähnliche Konzentration des Geschehens in Verbindung mit stärkerem Hervortreten analytischer Kompositionselemente aufweisen: etwa im „Strom“ und in der „Jugend“. Im übrigen zeigt sich auch in den Dramen Halbes, in denen sich das Geschehen auf eine längere Zeitspanne erstreckt, das auffallende Bestreben, die Katastrophenstimmung dadurch möglichst weit auszuspinnen und zugleich zu verdichten, daß die Ereignisse der letzten zwei, bzw. drei Aufzüge durchweg auf einen, im Höchstfall auf zwei Tage zusammengedrängt werden. In fünf von den acht Dramen spielt der Schlußakt am Abend desselben Tages, an dem der vorletzte Aufzug sich abspielte.

2. Die optischen und akustischen Stimmungsreize des Interieurs.

Betrachten wir nun die Stimmungen in Halbes Dramen, die innerhalb des isolierten Innenraumes durch optische oder akustische Stimmungsreize hervorgerufen werden. Überaus häufig treffen wir auf Dämmerungsszenen. Bei einbrechender Dunkelheit, zum Abschluß einer vorhergehenden Dämmerstimmung, werden die L a m p e n angezündet, deren fahler Lichtschein nun den Raum erfüllt. In einigen Dramen steht bereits zu Beginn eines Aufzuges die brennende Lampe auf dem Tisch, wie im 5. Aufzug der „Mutter Erde“ und im 3. der „Heimatlosen“; sie gehört somit zur Rahmenstimmung des betreffenden Aufzuges. Dabei ist zu beachten, daß eine einzelne Lampe im verhältnismäßig kleinen Wohnraum, wie es in den angeführten Dramen der Fall ist, eine weit intimere Stimmung hervorruft, als die helle, pompöse Lampenbeleuchtung in einem großen Festsaal, wo die stimmungweckenden, zarten Übergänge von Hell und Dunkel durch die starke Beleuchtung fast ganz beseitigt werden; wie es z. B. in den „Heimatlosen“ im 4. Aufzug der Fall ist, wo die beiden großen für den Fastnachtsball der Pension hergerichteten Zimmer durch Lampen und Kerzen hell erleuchtet sind.

Öfter wird die Lampe erst im Verlauf eines Aufzuges angezündet, und zwar bis auf einen Fall — in der „Freien Liebe" (II, 28) durch Ernst Winter — stets durch weibliche Personen. Meist bringen diese, beauftragt oder nicht, die bereits brennende Lampe herein und vermitteln auf diese Weise eine Bewegung von Licht und Schatten. So ist es bereits in der „Freien Liebe" (II, 44):

„(die Tür öffnet sich. Heller Lichtschein. Alice mit der Lampe.)"

Ferner in den „Heimatlosen" (II, 200) und „Haus Rosenhagen" (III, 256): hier schafft die Lampenbeleuchtung ihrerseits wieder die Vorbedingung für eine neue Stimmung, welche durch den Anblick des Asternstraußes, der nun im Lichtschein der Lampe auf dem Tisch steht, in der resignierten Martha hervorgerufen wird. In dem an szenischen Anweisungen noch außerordentlich armen „Emporkömmling" wird zwar am Schluß des 1. Aufzuges angegeben, daß Kuhn und seine Frau mit der Lampe abtreten, um sich zur Nachtruhe zu begeben; jedoch erfahren wir nicht, wann die Lampe in das Zimmer, welches zu Beginn des Aufzuges im Dämmerdunkel liegt, gebracht wurde, bezw. wann sie angezündet wurde.

Lichtstimmungen im Interieur werden ferner durch Kerzenbeleuchtung hervorgerufen; sie erhalten zuweilen einen gewissen individuellen Stimmungswert dadurch, daß die lichtspendenden Herzen zugleich Teile eines stimmungsbetonten Ganzen sind. In „Mutter Erde" (II, 293) z. B. sind es die Lichter des alten, ehrwürdigen Kronleuchters, die zu Ehren des nach zehnjähriger Abwesenheit wiederkehrenden Paul Warkentin der Reihe nach angezündet werden und deren Anblick diesen sofort in eine warme Heimatstimmung versetzt. Als dann der Morgen tagt und das Tageslicht durch die herzförmigen Ausschnitte der Fensterläden voll hereinfällt, werden auch die Lichter der Reihe nach langsam ausgelöscht. In den „Heimatlosen" (II, 253 ff.) werden eine ganze Anzahl Lichter auf dem Weihnachtsbaum angebracht und angezündet und schaffen nun durch ihren Glanz die rechte Weihnachtsstimmung. Verschiedentlich treffen wir in Halbes Dramen auf Laternenbeleuchtung: brennende Laternen — schon in früheren Dramen unumgängliches Requisit aller Nachtwächter — werden von einzelnen Personen im „Eisgang" (III, 68; 69) aus der dunklen Sturmnacht ins Interieur hereingebracht oder auch umgekehrt; sie dienen weniger zu dessen Beleuchtung als zur Vertiefung der Nachtstimmung im Exterieur. In „Mutter Erde" (II, 294) belebt das Laternenmotiv die Morgendämmerungsszene zu Beginn des 1. Aufzuges: der Inspektor Zindel tritt ein mit einer brennenden Laterne, deren schwacher Lichtschein sich nun mit dem Licht

des Kronleuchters und der im Hintergrund stehenden Lampe vermischt. Beim Abtreten Zindels bringt das Schwenken der Laterne eine gewisse Bewegung in die Licht- und Schattenkreise im Raum.

Auch durch lohendes Kaminfeuer sucht Halbe in der „Mutter Erde" (III, 292; 339; 363) das Interieur stimmungsmäßig zu beleben. Man sieht flammende Holzscheite im Kamin. Ihr „ungewisser Schein" fällt über die Sessel weg auf den Vordergrund und wirkt innerhalb der eben erwähnten Morgendämmerungsszene noch vertiefend und qualitativ nuancierend. Im 3. Aufzug wirft das Kaminfeuer „manchmal rote Lichter" in die Szene.

Neben diesen Lichtwirkungen wird auch das Spiel der Schatten und der verschwimmenden Übergänge von Hell und Dunkel — das raumbeseelende Rembrandtsche Helldunkel — für die Interieurstimmung ausgewertet. Wir finden ruhende Schattengebilde, Schattenreflexe von stehenden Lampen. In „Mutter Erde" (II, 292) „ballen sich tiefe Schatten" um den Lichtkreis der ganz hinten auf einer der beiden Kommoden stehenden Lampe. „Halbdunkel liegt in dem weiten Raum." Wir treffen in derselben Szene auch auf sich bewegende und spukhaft vergrößerte Schattengebilde: „Bei jedem Kommen und Gehen huschen riesige Schatten hin und her". Fast alle diese Stimmungseffekte sind uns von der Schicksalstragödie her bekannt, wie „abgeblendetes Licht, helldunkle Ampelbeleuchtung, abgebrannte Kerzen, Feuerschein aus dem Kamin", oder auch „flackerndes Licht — fahle Gesichter, gespenstisch über die Bühne huschende — gigantische Gestalten"[125]) oder unruhig getragene Laternen.

Weit zahlreicher als die optischen sind die akustischen Stimmungselemente im Interieur in Halbes Dramen vertreten. Innerhalb der gegenständlichen akustischen Stimmungen steht an erster Stelle das Motiv des Uhrenschlagens, welches wir viermal vorfinden, bemerkenswerterweise nur auf ländlichem Schauplatz. Während im „Emporkömmling" (S. 58) das Uhrenschlagen noch ganz isoliert, ohne nähere Verbindung mit der dramatischen Handlung angewandt wird, dient es in den übrigen Fällen („Jugend", II, 139; „Mutter Erde", II, 295; 339) zugleich zur Vertiefung des Zeiterlebnisses, indem die Personen auf ein erwartetes Ereignis z. B. auf die baldige Ankunft erwarteter Gäste, hingewiesen werden.

Noch feinere akustische Stimmungen weiß Halbe im Interieur zu wecken, die teilweise ganz impressionistisch anmuten: in der

125) Hugle: a. a. O., S. 16.

„Mutter Erde“ (II, 292; 356) hört man das leise Klirren der Glasprismen, wenn Tante Klärchen den Kronleuchter, ihn untersuchend, langsam herumdreht; oder es wird das Erklingen der Gläser in den szenischen Anweisungen vermerkt, wenn die Gäste in der Leichenschmausszene mit ihren Nachbarn anstoßen. Noch naturalistischer und individueller sind die kleinen Werkstimmungen geartet, die durch irgendwelche werktätige Verrichtung im Innenraum hervorgerufen werden. So hört man in der „Freien Liebe“ (II, 27) im stillen Raum nur das „Singen und Summen des kochenden Wassers“, während in den „Heimatlosen“ (II, 202) dasselbe Motiv garnicht mehr stimmungsgemäß verwertet wird. „Regine (beschäftigt sich hinten am Ofen mit der Teemaschine“). Im „Eisgang“ (III, 52 ff.) hört man während des ganzen 3. Aufzuges, der in der Geschirrkammer spielt, fortwährend das eintönige Geräusch des Hobelns, welches durch das von außen hereindringende Summen der Dreschmaschine eine wirkungsvolle Begleitmusik erhält. Der alte Jaworski hobelt an einem Sarge, auch während der Unterhaltung der anderen, und „kramt manchmal laut auf dem Werktisch herum“. Solche Werkstimmungen erfreuten sich ja überhaupt im Drama des Naturalismus einer besonderen Beliebtheit. Das Hobelmotiv im „Eisgang“ bewirkt einmal eine nicht unwesentliche Vertiefung der Genrestimmung. Es symbolisiert die ganz auf Todesgedanken gestellte Gemütsstimmung der Hauptpersonen und stellt zugleich ein Beispiel für leitmotivartige Verwendung solcher Stimmungen dar. Ähnliche Bedeutung hat im „Strom“ (III, 326) die kleine intime Fensterladenszene: Während Hanne die Läden draußen gegen die Fenster drückt, hört man, wie Jakob innen die Schrauben der Läden zudreht. Das Rufen durch die geschlossenen Fenster hindurch verstärkt hier noch diese Stimmung.

3. Die Stimmungswerte des erweiterten Interieurs innerhalb der Haus- oder Gehöfteinheit.

Eine gewisse Weitung des Interieurs wurde gelegentlich auch schon in Dramen früherer Zeit dadurch erreicht, daß man zwei Zimmer neben- bezw. hintereinanderlegte und entweder die Verbindungstür überhaupt offen ließ oder sie durch einen Vorhang abschloß. Im allgemeinen aber war in diesen Dramen die Erweiterung des Interieurs lediglich dramatechnischen Zwecken dienstbar gemacht:[126]) man konnte Personen, deren Anwesenheit auf der Szene dem Zwange der Handlung widersprochen hätte, auf kurze Zeit entfernen, oder aber man konnte aus dem

126) Dies trifft auch für das Motiv der Spannungserregung durch Vorgänge hinter der Szene zu.

Hinterzimmer, in dem dann meist eine größere Gesellschaft versammelt war, die für den Fortgang der Handlung notwendigen Personen beliebig hervortreten lassen. Aber erst im Drama des Naturalismus, und vorher schon bei Ibsen — hier mit vorwiegend symbolischer Verwertung — erhielt das Nachbarzimmer innerhalb der häuslichen Raumeinheit seinen stimmungsmäßigen Eigenwert zugebilligt. Auch in Halbes Dramen finden wir diese naturalistische Weitung des Interieurs in hohem Maße ausgebildet und reichlich verwertet. Wenn z. B. in der „Jugend" Pfarrer Hoppe und Annchen ihre Lieder singen, so gehen sie nach hinten in den Salon, um ihren Gesang selbst auf dem Piano begleiten zu können. Durch Hoppes Abgang wird die Vorderszene zur intimen Aussprache der beiden Liebenden frei. Und während diese im Salon weilen, und man die von Annchen gespielte gedämpfte Melodie hört (II, 170), erfolgt die scharfe Aussprache zwischen Hoppe und dem eifernden Kaplan, welche eindrucksvoll die pikante musikalische Stimmung kontrastiert und die räumliche Weitung durch die Konfrontierung der Zimmer noch stärker fühlbar werden läßt. Man denkt hier unwillkürlich an die berühmte Szene im 1. Aufzug der „Gespenster", wo ebenfalls ein Liebespaar im benachbarten Zimmer weilt, während zwischen dem Pastor Manders und Frau Alving eine ähnlich erregte Aussprache stattfindet. Der Stimmungseffekt, der durch diese Weitung des Interieurs erreicht wird, ist in beiden Fällen außerordentlich stark.

In den „Heimatlosen" ist im 4. Aufzug das Hinterzimmer der eigentliche Schauplatz des Fastnachtsballes; hier sieht man durch die offene Tür die kostümierten und maskierten Paare sich durcheinanderdrehen; von hier aus hört man die Tanzmusik in den verschiedensten Tempi und Intensitätsgraden spielen, hier und da auch aussetzen. Die Musik, hier nur illustrativ verwertet, paßt sich dem Stimmungsgehalt der einzelnen Szenen im Vorderraum geschmeidig an.

Eine wesentliche Steigerung in der Ausweitung des Interieurs bringen die Szenen, in denen aus benachbarten Zimmern, aus Hausflur und Korridor Klänge und Geräusche, Stimmengewirr und rufende Einzelstimmen in das Bühnenzimmer hereindringen. In „Mutter Erde" (II, 295; 339) ertönen zweimal vom Hausflur her die silbernen Klänge der alten Standuhr, die in dem weiträumigen Sterbehause eine geheimnisvoll-gespenstische Stimmung hervorzaubern. In den „Heimatlosen" (II, 201) hört man, während Frau Prunet in der Zimmertür steht, vom Flur her undeutlich die kreischenden Töne eines Papageis. Hier freilich ist das Stimmungsmotiv ganz impressionistisch behandelt. Realistische Werkstimmung im erweiterten Interieur findet sich in der

„Freien Liebe“ (II, 82) in der Szene bei Frau Riedel. Diese hat eben den Tisch abgeräumt und die Teller in die benachbarte Küche getragen: „Man hört an der Wasserleitung Wasser ins Becken laufen“.

Das Eindringen menschlicher Stimmen aus benachbarten Räumen wird in Halbes Dramen mit besonderer Vorliebe zur stimmungs- und spannungsmäßigen Belebung dramatischer Szenen verwendet. Diese lauten Stimmungseffekte beherrschen im „Eisgang“ den ganzen 4. Aufzug, der in der Wachtbude auf dem Weichseldamm spielt (III, 64; 65; 67; 68; 72; 73). Hier bildet das Herrenzimmer den eigentlichen Schauplatz der Handlung, während aus dem dahinterliegenden Leutezimmer regelmäßig, wenn die Verbindungstür von einem Hinübergehenden oder Herüberkommenden geöffnet wird, deutlich das Stimmengewirr der räsonnierenden Arbeiter, der „Spektakel vieler rauher Stimmen“ hörbar wird. Leitmotivartig begleiten diese Stimmungseffekte das der Katastrophe zutreibende Geschehen im Drama. Intensitätssteigerungen werden in den Regieanweisungen zuweilen vorgeschrieben, z. B. „draußen gewaltiger Spektakel“ (III, 68). Eine andere Steigerung wird in der episodenhaften Szene erreicht, wo das „rausgeschmissene Besitzerchen“ Engelbrecht aus dem Leutezimmer in der Tür erscheint und dem verzweifelten Hugo Tetzlaff ein ähnliches Ende prophezeit, während aus dem Hintergrunde „zahlreiche neugierige Köpfe“ der drohenden und lärmenden Arbeiter durch die offene Tür sichtbar werden (III, 72).

Weit naturalistischer, bezw. impressionistischer ist die Behandlung dieses Motivs in den Empfangsszenen, besonders in der „Freien Liebe“: Jedesmal, wenn es draußen geschellt hat und der jeweilige Besuch auf dem Korridor empfangen wird, wird das Stimmengeräusch, welches einmal „gedämpft“ erscheint, gelegentlich auch das Türenklappen und Türengehen genau angegeben, während die im Zimmer anwesende Person gespannt horcht und den Besuch erwartet (II, 21; 28; 31; 46; 47; 76; 95; 112 f.; 114; 117). In den späteren Dramen tritt diese naturalistisch-impressionistische Behandlung des Motivs merklich zurück. In den „Heimatlosen“ hört man gegen Ende des Stückes im 4. Aufzug (II, 282 f.) auch noch Stimmen im Korridor, die kurz darauf „näher klingen“. Hier aber führt das Kommen der gestrengen Frau Burwig zugleich die Katastrophe herbei, nämlich den Selbstmord ihrer am Leben verzweifelnden Tochter. Recht spielerisch mutet freilich auch in diesem Stück noch die Papageienszene im 1. Aufzug an (II, 202): nachdem die geschwätzige Frau Prunet zur offenen Tür hinaus ihren im Korridor befindlichen Papagei bereits gehörig angefahren hat,

hört man kurz darauf „noch einen Augenblick draußen ihr Schelten".

Oft wird durch laute Rufe nach und Sprechen mit Personen, die sich in Nebenräumen befinden, gelegentlich auch durch Wechselrufe und Wechselgespräch mit solchen, das Erlebnis der Weiträumigkeit des Hauses im Zuschauer ganz wesentlich vertieft. Dieses illusionschaffende Motiv findet ja bereits bei Ibsen zuweilen bewußte Verwendung: so in den „Stützen der Gesellschaft" (VI, 217), wo Konsul Bernick durch die geöffnete Seitentür mit seiner im Nebenzimmer befindlichen Frau einige Worte wechselt. Bei Halbe ist das Motiv in der „Jugend" im 3. Aufzug zugleich stark kontrastierend behandelt. Onkel Hoppe, der noch nichts von dem nächtlichen Geschehnis weiß, ruft mit zärtlicher Stimme nach seinem Annchen, die sich voll Scham und Schuldgefühl irgendwo in einem Winkel des Hauses verborgen hält: „(... geht zur Tür rechts, ruft hinaus) Anna, wo bist du? Mein Nichtchen! Meine Stütze auf meine alten Tage! Wo steckst du? ... nichts zu sehen! Alles tot." (II, 180). Eindringlich tönen die fragenden Rufe durch das weite Haus und verhallen, ohne daß eine Antwort gegeben wird. Es entsteht eine unruhvolle, beklemmende Stimmung der Leere in Raum und Zeit, wie die Stille vor dem Sturm, vor der Katastrophe. Der Kaplan, der nach der Aufklärung Hoppes noch einmal nach Anna ruft ... (geht rechts hinaus, man hört ihn rufen Panna Annuschka ... Panna Annuschka!" (II, 183). Die Weitung des Hausinterieurs erfolgt hier in noch stärkerem Maße als vorher, da ja gleichsam noch eine Raumschicht dazwischengetreten ist. Weniger Raumillusion wird hervorgerufen, wenn sich im „Eisgang" die Frau Jagellski, die Wirtsfrau von der Wachtbude, aus dem Leutezimmer kommend, noch in der Türe mit jemanden streitet und einige kräftige Worte hinausruft (III, 67).

Wechselrufe zwischen zwei Personen aus verschiedenen Räumen eines Hauses finden wir in der „Jugend" (II, 128). Hier neigt der Stimmungscharakter mehr zu intimer Häuslichkeit und gliedert sich in den allgemeinen Rahmen der Milieustimmung ein. Annchen ruft zur Küche hinaus: „Maruschka! ... Maruschka! Ist der Kaffee fertig? ... Maruschka!" — Worauf deren Stimme aus der Küche zurücktönt: „Tak panie! Tak! Tak!"

Wechselgespräch wird auch in den „Heimatlosen" (II, 213 f.) zwischen Regine, bezw. Lotte Burwig und Döhring durch die geschlossene Zimmertür hindurch gehalten. Hier ist das Motiv ganz spielerisch behandelt.

„Döhrings Stimme: (hinter der Szene) Sind Sie zu Hause, Fräulein Frank? Regine: (Sie geht zur Tür im Hintergrunde, ruft hindurch) Was wollen Sie denn? Döhrings Stimme: Sind Sie allein? Regine: Warum? ... Was

wünschen Sie? Döhrings Stimme: Ein bißchen zu Ihnen ins Zimmer hinüber — Ich höre ja eine fremde Stimme. Regine: (laut) Das ist der Gerichtsvollzieher. Lotte: (mit tiefer Stimme) Jawohl. Der Ge ichtsvollzieher Schulze! — (Man hört, wie an der hintren Tür gerüttelt wird) Döhrings Stimme: Machen Sie doch mal auf! — Komme sofort."

Dieses suchende, fragende Rufen nach einer Person wird in drei Fällen sogar innerhalb des Zimmerinterieurs durchgeführt, und zwar zweimal im dämmerig-dunklen Raum. In der „Freien Liebe" (II, 61) kann Winter, der eben in das Zimmer eingetreten ist, wo Elise und ihre „Freundin" Hedwig am Tisch sitzen, „in der Dunkelheit nicht recht sehen" und fragt daher: „Du, Kind, bist Du hier? Ist ja so dunkel hier. (stößt auf Hedwig) Ach, Sie, Fräulein Hedwig! Hedwig: Ja, ich bins, mein Herr — Lieschen sitzt da am Tisch." Hier wird die Dämmerungsstimmung, die über der kleinen Szene ruht, durch dieses fragende Rufen plastisch noch fühlbarer gemacht und ihr heimlich-intimer Zauber verstärkt. In „Haus Rosenhagen" (III, 255) ist die Behandlung bei weitem nicht mehr so spielerisch. Wenn hier die alte Rosenhagen ins Zimmer hereingehumpelt kommt und, die Hand über die Augen haltend, fragt: „Ist da wer?" — worauf ihr Karl Egon erklärt: „W i r sind's Großmutter, Martha und ich!" so wird durch die folgenden anspielenden Bemerkungen der Großmutter: „Schade — ihr hättet ein schönes Paar abgegeben", u. a. die Stellung der beiden zueinander, im besonderen Marthas tragische Position weiter exponiert. In „Mutter Erde" (II, 318) finden wir den Ruf nach dem im gleichen Zimmer befindlichen Partner sogar bei hellem Tageslicht. Hier ruft Hella, die sich eben aus tiefen Selbstbetrachtungen losgerissen hat, nach Glyszinski, der inzwischen am Fenster Aufstellung genommen hat und in den Garten hinunterschaut: „Wo sind Sie denn, Doktor?" Auch hier zeigt sich wieder ein höchst gesteigertes Raumempfinden, ein Bestreben, in dem weiten, leeren, saalartigen Raum Stimmungen zu wecken. Zugleich ermöglicht Hellas Frage die symbolistische Phrase Glyszinskis: „Ich sehe zu, wie es schneit".

Wir sahen, wie bereits in den ganz naturalistisch gegebenen Empfangsszenen der „Freien Liebe" neben dem Stimmengeräusch auch gelegentlich das Türengehen und -klappen durch die Regieanweisung angezeigt wird (II, 21; 28; 31). Im nächstfolgenden Drama „Eisgang" findet dieses Motiv viermal Verwendung, hier aber nicht mehr in naturalistischer Weise, sondern — im Anklang an die Effekte der Schicksalsdramen der Romantik und später Maeterlincks — durchaus als Stimmungseffekt im Dienste der Katastrophenstimmung.

Ebenso bildet das Moment der Stille im Innenraum einen vielfach von Halbe verwendeten Stimmungsreiz, wobei ent-

weder die auf der Bühne befindlichen Personen (bezw. Person) selbst ganz unter ihrem Eindruck stehen, und während ihres Horchens auch die dramatische Handlung für Augenblicke stillsteht, oder aber die Bühne überhaupt frei bleibt. So ist im „Eisgang" (III, 32) kurz vor Ende des 1. Aufzuges die Bühne gänzlich leer, und einen Augenblick herrscht im ganzen Hause absolute Stille, bis dann kurz darauf der Katastrophenlärm durch das ganze Haus ertönt. Zweifellos gehört auch dieses Motiv in die Stimmungswelt der Schicksalstragödie.[127]) Wir hatten gelegentlich schon darauf hingewiesen, daß die Stille als subjektiv-reaktives Moment nach gewissen akustischen Stimmungsreizen im Interieur von Bedeutung war. Schließlich vermitteln gerade die absonderlichen oder die leisen, intimen Klangreize im engen oder erweiterten Innenraum das Stimmungserlebnis der „relativen" Stille. Wenn wir z. B. in der „Freien Liebe" aus der Küche das Wasser aus der Wasserleitung laufen hören, so vernehmen wir zugleich neben dem feinen, rieselnden Geräusch diese Stille, die gewissermaßen als ein ideativer Stimmungsfaktor die Empfindung begleitet. In Halbes Dramen wird diese „relative" Stille, die vielfach auch während rednerischer oder musikalischer Vorträge herrscht, sorgfältig registriert. Während z. B. Annchen im 2. Aufzug der „Jugend" (II, 165) hinten im Salon ihr Lied singt, wird für den Vorderraum angegeben: „schweigende Versunkenheit, Gläsernippen". Und wenn dann Hoppe leise auf den Zehenspitzen vom Bücherregal die Zigarrenkiste holt und halblaut den Neffen zum Rauchen auffordert, so vertieft auch dieses behutsam leise Sprechen noch die Wirkung der intimen Szene. Absolute Stille aber herrscht meist einen Augenblick lang nach solchen musikalischen oder rednerischen Vorträgen. So in der „Jugend" nach Annchens Lied, so auch in „Mutter Erde" nach den Gedächtnisreden, die beim Leichenschmaus auf den verstorbenen Warkentin gehalten werden. Kleine realistische Eßpausen, gedämpfte Unterhaltung, Sprechen im Flüsterton beleben hier ebenfalls stimmungsvoll die Szene (II, 348; 353; vgl. auch III, 31; 69).

4. Die Verbindung von Interieur und Exterieur.

a) Der Naturalismus und die neue Stimmungstechnik. Sein Verhältnis zu Ibsen.

Es entsprach durchaus der Theorie des Naturalismus, besonders des von Holz und Schlaf begründeten „konsequenten Naturalismus", daß der Innenraum im Drama, überhaupt das

127) Hugle weist auf den bei Müllner beliebten „Zauber der Stille" hin (a. a. O., S. 14).

gesamte sichtbare Hausmilieu, in innigste kausale Verknüpfung mit den in ihm lebenden Menschen gebracht wurde. Das Bühneninterieur mußte nicht nur durch seine ihm eigentümlichen Stimmungswerte ausgestaltet, sondern auch — wie wir es im Drama Ibsens bereits durchgeführt fanden — zu dem Außenraum in Beziehung gesetzt werden. Durch das Medium von Fenster und Tür wurden beide Bühnenraumeinheiten miteinander verbunden. Begrenzter Vordergrund und freier Hintergrund, Mensch und Natur wurden miteinander verschmolzen. Jedoch kam es dem Naturalismus durchweg nicht darauf an, große Fernsichten zu gewinnen und etwa das durch die Szenerie gegebene Raummedium im Fernblick als kosmische Einheit zu erfassen. An der Landschaft, der Natur, interessierte ihn nur ihr individueller Wirklichkeitswert und ihr Milieuwert für seine Menschen im Drama. Doch wissen wir, daß die Bemühungen der naturalistischen Theoretiker um eine präzise Formulierung ihres Kunstprinzips durch ihre eigenen Dichtungen meist schon überholt wurden; insofern nämlich, als auch diese konsequenten Naturalisten immer schon mehr oder weniger Impressionisten gewesen sind. Selbst Arno Holz, der konsequenteste unter ihnen, hat die Welt doch fast stets „vom Standpunkt einer bestimmten Gefühlslage aus gesehen und dargestellt". „Das fühlende Subjekt ist nicht ausgeschaltet. Bald überwiegt ein reiner Realismus, bald ein stark realistisch gefärbter Impressionismus." [128]) Auch Max Halbe — von dem schon Möller-Bruck behauptete, er habe nur unwesentliche und absolut äußerliche Momente mit der an und für sich schon so sehr äußerlichen Technik des Naturalismus gemein[129]) — hat im Vorwort zur „Freien Liebe" (II, 17), seinem doch gewiß naturalistischsten Stück, den gefühlsmäßigen, emotional-reaktiven Charakter seiner Dichtung besonders hervorgehoben: „Menschliches sollte rein gefühlsmäßig in einer dem Alltag möglichst angeglichenen Melodie erklingen". Wir sehen, daß die „Gefühlslage", welche Ziehen bei vielen Naturalisten als mitbestimmenden und richtunggebenden Faktor ihres künstlerischen Schaffens erkannte, ebenfalls und sogar in besonderem Maße für Halbes naturalistische Dramen von Bedeutung war. Es war das subjektiv-stimmungsbetonte, zuweilen sogar stimmungsbeherrschte Beobachten des Alltags. Es war — in der „Freien Liebe" — das zum Erklingen-Bringen der Melodie der Großstadt.

Wir hatten bereits in den einleitenden Kapiteln unserer Arbeit hervorgehoben, daß von zwei verschiedenen Seiten aus das Drama im Sinne des Realismus, bezw. Naturalismus stim-

128) Theodor Ziehen: a. a. O., S. 267 ff.
129) s. A. Holz in: Das Werk, Bd. X, S. 181.

mungsgemäß belebt werden konnte. Den einen Stimmungspol fanden wir in den Mitteln des Wortdramas, in einer intensiven mittelbaren Gestaltung der Raum- und Milieustimmung durch möglichst lebenswahre Charakterzeichnung, durch eine auch vor Derbheiten und mundartlichen Eigentümlichkeiten nicht zurückschreckende Sprachbehandlung und durch mehr oder weniger ausführliche lokale Hinweise innerhalb des Dialoges. Den zweiten Stimmungspol fanden wir in den Realisierungsmöglichkeiten der Bühne begründet: durch das Hineintragen gegenständlicher Stimmungsreize als epischer Kompositionselemente in das Drama, im gedruckten Werk durch ausführliche Regieanweisungen, auf der Bühne durch Kulisse, Theaterrequisit oder durch die Mittlertätigkeit des Schauspielers. Wir hatten ferner gesehen, daß in den modernen Dramen Ibsens eine höchst subtile Charakterisierung der Personen unter Verschmähung aller naturalistischen Form im Äußeren mit einer weitgehenden Realisierung des stimmungerzeugenden Momentes im bühnentechnischen Sinne Hand in Hand ging.

Im Drama des deutschen Naturalismus werden beide Wege beschritten und zu einem gewissen Höhepunkt geführt. Ganz allgemein läßt sich wohl sagen, daß die eigentlichen Begründer des konsequenten Naturalismus mehr dem zuerst von uns charakterisierten Stimmungspol zuneigten, ganz besonders A. Holz, der die neue Wortkunst „entdeckte". In seinen wie auch in Schlafs ersten Stücken ist „der Mensch selbst und seine möglichst intensive Wiedergabe" durch Sprache und Mimik der Kernpunkt. Die „Mimik der Rede" [130]) wirkt hier in hohem Maße als stimmungsförderndes Moment. Mit gegenständlichen bühnentechnischen Stimmungsreizen aber wird vorwiegend das Interieur, der gleichsam in seinem Wirklichkeitswert plastisch greifbare begrenzte Vordergrund, bedacht. Sie äußern sich vornehmlich in Form von Raumgestalt, Inventar und allerlei naturalistischen Details. Die malerische Verbindung von Interieur und Exterieur tritt in diesen Dramen merklich zurück, die interne Genrestimmung herrscht durchaus vor. Charakteristisch hierfür ist die „Familie Selicke", „durch die man in ein Stück Leben wie durch ein Fenster sah". [131]) In der Schaffung und Verwertung des stimmungerzeugenden Momentes im Drama, insbesondere der stimmungsmäßigen Ausweitung des Innenraumes ist ohne Zweifel nicht der Naturalismus Holz'-Schlafs, sondern Ibsen der große Anreger gewesen. Wir finden bereits in Dramen, die vor oder zu gleicher Zeit mit der „Familie Selicke" herauskamen, und die durchaus nicht naturalistisch

130) A. Holz: a. a. O., S. 254.
131) A. Holz, a. a. O., S. 222.

ihrer äußeren Form nach waren, die Durchbrechung des Interieurs durch Fenster und Glastüren, durch anschließende Park- und Gartenszenerie. So treffen wir z. B. schon in den realistischen Dramen Wildenbruchs („Haubenlerche" und „Meister Balzer"), die freilich auch Anklänge an die Stimmungstechnik des Volksstückes, insbesondere Anzengrubers, aufweisen, auf ausgiebige Verwendung dieses Motivs. Deutlicher als bei Wildenbruch tritt in einigen Dramen Paul Lindaus dieser Ibsensche Einfluß zutage. Speziell „Die Sonne" (1891) — die wohl das Tollste darstellt, was damals an Verständnislosigkeit der Ibsenschen Kunst gegenüber von Seiten der bisherigen Bühnenmachthaber in Erscheinung trat — machte sich in parodistischer Weise diese Ibsensche Stimmungskunst zunutze. Hier sollte neben vielen anderen Motiven aus den Dramen des nordischen „Stimmungsnaturalisten", das besonders in den „Gespenstern" verwendete Motiv der mit der dramatischen Handlung „harmonisierenden" Landschafts- und Lichtstimmung lächerlich gemacht werden. [132]) Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wollten wir die Entwicklungslinie der Einwirkung der Ibsenschen Stimmungskunst hier noch weiter fortführen.

b) Der Einbruch des pleinairistischen Prinzips in Halbes Frühdramen: Die Bedeutung der Fensterarchitektur.

Max Halbe gehört zu denjenigen Dramatikern der 90er Jahre des vorigen Jhs., die weniger durch die Mittel des Wortdramas, als vielmehr durch die malerische Vertiefung des Bühnenraumes und durch die Verschmelzung von Zimmer, Haus und Landschaft ihre Dramen mit Stimmungen füllten. In höherem Maße aber als den meisten Dramatikern der naturalistischen Epoche gelang es ihm, dieses stimmungerzeugende Moment in seinen Dramen zum Erklingen zu bringen, sodaß er schon bald den Ruf eines besonderen Stimmungskünstlers erlangte. Seine nervös-reizbare, stark auf Hingabe eingestellte Natur kam dieser Dichtungsweise von vornherein entgegen: Halbe nahm um 1890 die Anregungen der pleinairistischen Malerei in sich auf. Er stand schon seit dem Jahre 1885 in freundschaftlichen Beziehungen zu dem Grunewaldmaler Leistikow, an dessen Werken er regen Anteil nahm. [133]) Überhaupt hat er die Stilwandlungen der deutschen und französischen Malerei am Ausgang des 19. Jahrhunderts und auch später stets mit regstem Interesse verfolgt. So hat er in seiner Münchner Zeit besonders mit Lovis Corinth und dem Maler Würtenberger in näherem Verkehr gestanden. Halbe über-

132) Paul Lindau: „Die Sonne". Recl. S. 12 f.; 22 u. a.
133) Nach einer Mitteilung des Dichters an den Verf.

trug nun die neue Art des Sehens auf das Drama und gelangte zu einer dramatischen Form, die in ihren wesentlichen Zügen einen großen Teil seines Schaffens begleitet. Mit der „Freien Liebe", seinem zweiten Drama nach dem „Emporkömmling", war der Wendepunkt in seiner dramatischen Technik gekommen. Während noch in diesem das stimmungerzeugende Moment lediglich innerhalb des Bühneninterieurs einige Male direkt hervortrat; während sich hier die bühnentechnische Anweisung durchweg auf nur wenige Stichworte beschränkte — z. B. „1. Aufzug. In Kuhns Hause. Dämmerung." (S. 1) oder: „Verwandlung. In Marxens Hause. Vormittag." (S. 40) und während hier das Exterieur, die Landschaft fast ausschließlich, und obendrein in beschränktem Maße, nur durch mittelbare Gestaltung, durch lokale Anspielungen und Hinweise im Dialog, in Erscheinung trat, ist in der „Freien Liebe" mit einem Male die Realisierung dieser Stimmungselemente durch Verbindung von Interieur und Exterieur durchgeführt. In dieser Beziehung gehen Halbes „Szenen junger Leute von 1890", die sich, wie wir gesehen haben, die „Familie Selicke" zum Vorbild nahmen, doch weit über dieses Drama hinaus. Luft und Licht, die Atmosphäre der Landschaft und die Melodie des Alltags dringen ins Zimmer herein, beleben und beseelen den Raum durch die feinsten Übergänge von Hell und Dunkel sowie reizvolle Lichtreflexe. Halbe ist sich übrigens bereits damals bewußt gewesen, daß er mit dieser Übertragung des pleinairistischen Prinzips auf das Drama etwas Neues und Eigenes gegeben hat.[134])

Nur wenige Szenen und Aufzüge in Halbes Dramen spielen auf freiem Schauplatz: im „Emporkömmling" ist die 5. Szene des 1. Aufzuges „auf der Straße vor Kuhns Hause" lokalisiert; die erste Verwandlung des 3. Aufzugs führt uns in Kuhns Garten, ebenso die 2. Szene des 4. Aufzugs. In der „Freien Liebe" spielt der zweite Teil des 4. Aufzuges im Garten der Familie Hagen in Tegel (II, 102). Sämtliche in dieser Arbeit behandelten Dramen, mit Ausnahme der ebengenannten vier Szenen aus den beiden ersten Stücken, haben den Innenraum zum Schauplatz.

Von der „Freien Liebe" an werden die Fenster, welche die Wände durchbrechen und nun nicht mehr bloße Kulissenstücke, sondern selbständige zwischen Innen und Außen vermittelnde Raumglieder sind, stets in der szenischen Anweisung des Schauplatzes mit berücksichtigt. Zum Teil sind es einfache Fenster von normaler Größe. In den beiden Großstadtdramen werden speziell Erkerfenster angegeben — in der „Freien Liebe" in ausdrücklichem Zusammenhang mit dem Inhalt der Szene: der

134) Nach einer brieflichen Mitteilung des Dichters an den Verf.

Licht- und Luftfreund Winter hat sich ein Zimmer gesucht, in das möglichst viel Sonne und Frühlingsluft hereinströmen kann. Vom „Eisgang" an wird meist die Größe und Form der Fenster, bezw. der Fensterscheiben angegeben. Meist sind es breite, nicht allzu hohe Fenster, besonders in den sechs Dramen, die auf ländlichem Schauplatz spielen. So in der „Jugend", im „Eisgang" (4. Aufzug) und „Mutter Erde". In der Wachtbude im „Eisgang" sind es „breite, sehr niedrige Fenster mit gucklochartigen Scheiben". Im „Strom" wird angegeben: „Je zwei Fenster mit kleinen Scheiben in der Rückwand und links". Hier sind also im ganzen vier Fenster innerhalb eines Zimmers angebracht; meist sind es jedoch nur zwei. Gelegentlich ist auch nur ein Fenster angegeben, z. B. in dem etwas düster beleuchteten Zimmer der Regine („Heimatlosen', 1. Aufzug) oder auch in der „Jugend". Diese Verringerung der Fensterzahl wird entweder zur Lichtbeschränkung oder — wie in der „Freien Liebe" und in der „Jugend" — zur Lichtkonzentration verwendet.

Form und Anzahl der Fenster passen sich im übrigen dem Charakter und der Bestimmung der Räume an. Für den saalartigen Raum in „Mutter Erde" werden entsprechenderweise drei breite Fenster für die Hinterwand angegeben. In dieser vorwiegend breiten Form der Fenster macht sich wohl auch ein gewisses Bestreben geltend, diese aufnahmefähiger für große Landschaftsflächen zu machen. Im „Eisgang" (3. Aufzug) sind es nur einige schmale Dachluken, die dem Werkraum Licht vermitteln, während bezeichnenderweise auch hier landschaftliche Stimmungsreize (Schneelandschaft) einwirken, nämlich durch die zuweilen geöffnete Werkstattür.

Max Halbe hat in seinen auf ländlichem Schauplatz spielenden Dramen durchweg die Architektur der größeren Bauernhöfe seiner westpreußischen Heimat zugrundegelegt. Daher ist es begreiflich, daß wir in diesen gedrückten, ernstgehaltenen Räumen, in denen die schwerblütigen, hartköpfigen Bauern wohnen, nur ein einziges Mal Glastüren und zwar zwei vorfinden, nämlich in „Haus Rosenhagen"; und hier hat vielleicht das Katastrophenbild des letzten Aufzuges auf diese Gestaltung der Fensterarchitektur zurückgewirkt: die effektvolle Schlußszene, in welcher der alte Voß im Mondlicht draußen im Garten am Steg steht, um dann den verhängnisvollen Schuß abzufeuern, sollte dem Zuschauer so eindringlich wie möglich vor Augen geführt werden. Neben den beiden Glastüren ist überdies nach jeder Seite noch ein Fenster angebracht, sodaß fast die gesamte Hinterwand geöffnet erscheint.

Es entsprach ganz Halbes Streben nach einer möglichst intensiven Verbindung von Interieur und Exterieur, daß er die

Fenster bezw. die Glastüren, soweit sie bei Abend- oder Nachtzeit nicht durch Fensterläden verschlossen waren, weit öffnete. Auch hierin macht wiederum die „Freie Liebe" den Anfang, wo die oft am Fenster stehenden oder gar im Fenster liegenden Personen ein wahrer Impressionstaumel ergreift. Hier sind auch die Fenster schon zu Beginn eines Aufzuges und ununterbrochen weit geöffnet — ebenso in der „Jugend" (3. Aufzug) und in „Haus Rosenhagen". Dagegen wird im 1. und 2. Aufzug der „Jugend" und in den „Heimatlosen" (5. Aufzug) das Fenster erst während des Spiels geöffnet.

c) Der Stimmungsfaktor des Landschaftsbildes im Zusammenhang mit den Erscheinungen der Jahres- und Tageszeit, sowie des Wetters und des Lichtes.

Wir finden in Halbes Dramen in überwiegender Zahl Vordergrundlandschaften. Daß in den beiden Großstadtdramen keine Fernsichten eingefügt sein konnten, daß hier überhaupt das landschaftliche Stimmungselement zurücktreten mußte, war in der lokalen Begrenztheit begründet. Wir finden in der „Freien Liebe" den Blick auf parkartige Anlagen, auf hohe alte Bäume, die im 3. Aufzug bereits im hellgrünen Laub prangen: der Frühling hat inzwischen seinen Einzug gehalten. Vom Fenster der Riedelschen Wohnung (II, 80) hat man die Aussicht auf einen Großstadthof. Bemerkenswerterweise tritt schon in der „Freien Liebe" die Architektur in der Vordergrundlandschaft durchaus zurück. Wohl sieht man sowohl von der Winterschen als auch von der Riedelschen Wohnung aus im Hintergrunde hier und da vierstöckige Häuser sich abheben, bezw. im Hof ein niedriges Hinterhaus hervorragen. Jedoch diese Häuser sind von einzelnen Bäumen und Baumgruppen so verdeckt und umrahmt, daß das stimmungsvolle Grün durchaus vorherrscht. Aus dem Großstadthof, der zugleich einen Restaurationsgarten darstellt, „guckt von unten her ein grünender Kastanienbaum gerade ins Fenster herein" (II, 80). In den übrigen Dramen herrscht die Gartenszenerie vor. So in der „Jugend", in „Mutter Erde", wo man den Ausblick auf einen Garten hat, dessen Bäume und Büsche sich im ersten Akt kahl, im 2. bis 4. weiß, d. h. beschneit, bezw. vereist präsentieren. Auch im „Eisgang" (1. und 2. Aufzug) sieht man „vor den Fenstern Garten mit alten Bäumen", die im zweiten Aufzug halb entlaubt erscheinen. In „Haus Rosenhagen" bilden Blumenbeete und Rasenflächen den landschaftlichen Vordergrund. Nur in den „Heimatlosen" wird überhaupt kein Ausblick auf eine Landschaft gegeben. Im „Strom" wird das Exterieur von zwei verschiedenen Blickrichtungen aus gesehen. Durch

die Fenster der linken Wand sieht man auf den nahen hohen Deich mit der Wachtbude. Nach dieser Seite hin, die dem Blickfeld des Theaterbetrachters mehr oder weniger entzogen ist, und wo auch später die Katastrophe lokalisiert wird, konzentriert sich die Verbindung von Innen und Außen. Durch dieses Unsichtbarmachen des Katastrophenortes werden einerseits bühnentechnische Schwierigkeiten umgangen, andererseits wirkungsvolle Spannungen und Steigerungen durch die teichoskopische Technik gewonnen. Im Gegensatz zu dieser unruhigen, in ihrer unmittelbaren Nähe spannungsvoll bedrückenden Deichlandschaft hat man durch die Fenster der Hinterwand einen Fernblick „in das weite, schneebedeckte Werderland, das gegen den Horizont hin immer tiefer zum (unsichtbaren) Meere verläuft". Dieser Fernblick in die stille, weite Ebene begleitet fast das ganze Stück.

Eine besonders sorgfältige Gliederung zeigt das stimmungskräftige Landschaftsbild in „Haus Rosenhagen", wo man durch die weitgeöffneten Glastüren hinaussieht „über Blumenbeete und Rasenflächen, die weiter zurück durch einen Bach begrenzt werden. Über den Bach führt ein schmaler Steg aus dem Garten nach einer jenseits angrenzenden Wiese, über die hinaus der Blick in die Weite, bis zu blauschimmernden fernen Hügelketten schweift" (III, 183). Nähe und Ferne werden verbunden durch das für die Entwicklung der Handlung bedeutungsvolle Wiesenstück mit dem Bach und dem Steg, der darüber führt. Höchst malerisch ist der Raum gruppiert. Auch hier wieder wie im „Strom" die Fernsicht, im romantisierenden „Haus Rosenhagen" auf blauschimmernde Wälder und Hügelketten. Die Landschaftsstimmung hat hier, mehr noch als in dem zeitlich folgenden „Strom", überragende Bedeutung gewonnen.

Die Landschaft wird in Halbes Dramen stets in innige Beziehungen zur Jahres- und Tageszeit sowie zum Wetter gesetzt. Wir sahen bereits, daß auch der Wechsel der Witterung und der Fortschritt der Jahreszeiten die gesetzmäßigen Veränderungen im Landschaftsbild hervorrufen. Damit schafft sich der Dichter die verschiedensten Möglichkeiten zur stimmungsmäßigen Belebung der Szene, durch jähen oder langsamen Wechsel der Szenerie. Es wird eine weitgehende Differenzierung des Landschaftsbildes erzielt, die vornehmlich der Schaffung tragender Grundstimmungen zugute kommt. Welches sind die unmittelbar-sinnlichen Eindrücke, die durch Wetter- und Lichtphänomene im Exterieur im Betrachter hervorgerufen werden? Es ist dabei zu beachten, daß all diese Erscheinungen im Außenraum zugleich auch mehr oder weniger intensiv auf den Innenraum einwirken. In vier von den hier behandelten Dramen fällt

„trübes Schneelicht", „Winterlicht" durch die Fenster herein. In der „Freien Liebe" (II, 39), in „Mutter Erde" (2. und 3. Aufzug) und im „Strom" (1. Aufzug) sieht man draußen Schneefall Schneegestöber, das einförmige Wirbeln der Flocken. Gelegentlich erhält das Winterlicht eine besondere Nuance dadurch, daß die klare, kalte Sonnenbeleuchtung eines frostigen Tages die schneefreie Landschaft beherrscht. So z. B. in der „Freien Liebe" (1. Aufzug), wo „kalter, klarer Sonnenschein" angegeben wird, und in den „Heimatlosen" (2. Aufzug).

Während das helle, warme Frühlingslicht nur in der „Freien Liebe" (vom 2. Aufzug an) und in der „Jugend" den Innen- und Außenraum stimmungsvoll belebt, ist die herbstliche Beleuchtung nach verschiedenen Stimmungsnuancen hin verwertet. Während in „Haus Rosenhagen" (2. Aufzug) und im „Eisgang" (2. Aufzug) sonnige Herbstbeleuchtung angegeben wird, herrscht im 1. Aufzug des letztgenannten Stückes nebliges Septemberwetter, speziell „im Vorhause laubgedämpfte Beleuchtung". Gerade diese letzte Stelle bietet ein Beispiel für die vielen Fälle, in denen in Halbes Dramen die Jahreszeit den Inhalt der betreffenden Stücke oder Aufzüge stimmungssymbolisch begleitet.

Im Spätsommer, zur Erntezeit, spielt nur der „Emporkömmling". Hier werden freilich, wie wir schon sahen, weder das Landschaftsbild und die Jahreszeit, noch der spezifische Charakter und die Intensität der Beleuchtung durch szenische Anweisung gegeben. Aber im Dialog wird auch hier schon des öfteren auf diese Stimmungselemente hingewiesen. So ruft in der Gartenszene (S. 199 f.) Richard Kuhn verzückt dem Freunde Heinrich zu: „Heinz, hast du je einen schöneren Sommertag gesehen als heute?! Wie die Sonne glänzt vom frühen Morgen an, und dieser tiefblaue Himmel! Alles so gesättigt, so reif . . .!" Also bereits im „Emporkömmling" sind die Stimmungsreize der lichterfüllten Landschaft, wenn eben auch hier nur auf indirektem Wege, eingefangen und verwertet.

Es wird in Halbes Dramen zwischen Morgen-, Mittags-, Nachmittags- und Abendbeleuchtung streng geschieden. Das Morgenlicht ist meist freundlich und heiter glänzend („Jugend", 1. und 3. Aufzug; „Mutter Erde", 1. Aufzug; „Heimatlosen", 2. Aufzug). Mittagsbeleuchtung finden wir unverhältnismäßig wenig („Freie Liebe", 4. u. 5. Aufzug). Halbe, der „Romantiker", bevorzugt die frühen und späten Tageszeiten. Häufig finden wir zunächst helle Spätnachmittagsbeleuchtung (durch die Abendsonne), die dann noch in demselben oder im nächsten Akt in Dämmerungsdunkel übergeht. So im „Eisgang" (2. und 3. Aufzug), „Mutter Erde" (vom 4. zum 5. Aufzug), „Haus Rosenhagen" (3. Aufzug). Die „Heimatlosen" (5. Aufzug und im

„Strom" (vom 2. zum 3. Aufzug). Auf der Landschaft ruht mit ihren letzten verglühenden Strahlen die untergehende Sonne und verleiht ihr die mannigfachsten Stimmungsnuancen: im „Haus Rosenhagen" (III, 245) „vergoldet die sinkende Sonne die Fenster des Flurs und die Blumenbeete und Rasenflächen im Garten. Abendglanz ruht auf den fernen Höhen und Wäldern". Es ist bereits darauf hingewiesen worden, welche Bedeutung diese Dämmerszenen für die Schaffung und Vertiefung der Katastrophenstimmung in den letzten Aufzügen der Halbeschen Dramen besitzt.

Durch jähen Beleuchtungswechsel wird im „Strom" die Stimmung der stürmisch bewegten dramatischen Handlung dienstbar gemacht: „Wechselnde Beleuchtung, je nachdem die sinkende Sonne zwischen jagenden Wolken durchbricht und wieder verschwindet". Ganz plötzlich strahlt dann zuweilen die Sonne voll ins Zimmer, „alles mit goldigem Glanz überströmend" (III, 311 f.). Es mag in diesem Zusammenhang bemerkt werden, daß in Halbes Dramen durch szenische Anweisungen weit mehr das Einstrahlen des Lichtes von außen nach innen verzeichnet wird als die Lichtwirkungen und -veränderungen im isolierten Exterieur; diese werden vielmehr, wie wir noch sehen werden, überaus häufig durch subjektive Stimmungsäußerungen oder Hinweise der Personen gegeben.

Eine impressionistische, zuweilen geradezu spielerische Verwertung der Einstrahlungen des Sonnenlichtes treffen wir in den Freilichtszenen der „Freien Liebe" an. Auch hier herrscht das Bewegungselement vor; aber der Stimmungseffekt steht noch nicht wie im „Strom" im Dienste der Handlung und entbehrt noch jener starken antithetischen Spannung, wie wir sie im letztgenannten Drama vorfinden. Besonders in der „Freien Liebe" werden auch die hereindringenden Sonnenstrahlen genau lokalisiert und im Raum abgegrenzt. Z. B. wird im 2. Aufzug, der in Winters Erkerzimmer spielt, angegeben: „Gegen den Erker zu sehr helle und scharfe Beleuchtung" (II, 50). In derselben Szene „füllt sich das Zimmer auf einen Moment mit blendendem Licht". Im Augenblick darauf verschwindet es wieder (II, 55). Besonders charakteristisch für dieses Flunkern mit kleinen neckischen Lichtstimmungen, die ganz aus dem Geiste des Pleinairismus entstanden sind, ist folgende Szene, die sich zwischen den beiden Liebenden Winter und Elise abspielt (II, 54):

> „Winter: Du, Kind, bleib doch'n Augenblick! (vom Park her fällt ein Sonnenstrahl über Elisens Gesicht) Elise: (aufrecht, hellbeschienen) Was willst du? Das blendet so... Winter: Kind, du bist wirklich hübsch. Ordentlich hübsch warst du in dem Moment!"

Hier haben wir eine ganz impressionistische Behandlung des Lichtmotivs. Wir bemerken jene auch für die feinsten, moment-

haftesten Stimmungsreize empfängliche Haltung der Personen, die für die impressionistische Malerei und Dichtung gleich charakteristisch ist. Ähnliche impressionistische Stimmungselemente fanden wir ja bereits innerhalb des isolierten Interieurs bei der Behandlung des Licht- und Schattenmotivs; wir finden sie auch in den zeitlich nächstfolgenden Dramen verwendet. Im „Eisgang" (2. Aufzug) „lugen ein paar schräge Sonnenstrahlen schalkhaft verstohlen ins Vorhaus". Spärliches Tageslicht fällt — wie in die Ekdalsche Bodenkammer in der „Wildente" — durch einige Dachluken in die Schirrkammer des dritten Aufzuges. Auch in der „Jugend" (3. Aufzug) liegen „breite Sonnenstreifen — — über den altmodischen Möbeln". Eine besonders reizvolle, heimlich-intime Zwielichtstimmung wird in „Mutter Erde" in der Frühmorgensonne des 1. Aufzuges hervorgezaubert, wo in dem weiten, durch Fensterläden verschlossenen Raum Kronleuchter und Lampe im Hintergrund Licht und Schatten verbreiten, während von draußen durch die herzförmigen Ausschnitte der Läden das Tageslicht schon voll hereinfällt.

Mondscheinstimmungen hat Halbe innerhalb der hier behandelten Dramen nur dreimal verwertet: in der „Freien Liebe" (II, 61), in „Haus Rosenhagen" gegen Schluß des Stückes (III, 245) und im „Strom" ebenfalls im letzten Aufzug (II, 333; 346). Den schon oben festgestellten Unterschied in der Behandlung des Lichtmotivs finden wir auch hier.

Während in der „Freien Liebe" die Mondbeleuchtung ohne innere Beziehung zur Handlung als impressionistischer Stimmungseffekt verwertet wird, erhält sie in den beiden späteren Dramen eine gewisse dramatechnische Bedeutung, insofern erst durch sie im „Strom" die Teichoskopie der Katastrophe auf dem Weichseldamm ermöglicht wird und in „Haus Rosenhagen" die Katastrophenszenerie in effektvoller Weise dem Theaterbetrachter sogar unmittelbar vor Augen geführt werden kann. Wieder machen sich die beiden verschiedenen Bewegungselemente geltend: einmal treffen wir den dramatisch-spannungshaften plötzlichen Wechsel von Mondschein und nächtlichem Dunkel (III, 346), sodann die mehr spielerisch-impressionistische Lichtbehandlung: als die Tür von außen aufgeht und Peter hereintritt, „stiehlt sich ein Mondstrahl über die Schwelle" (III, 333). In „Haus Rosenhagen" dagegen verbreitet sich der Mondschein in gleichmäßiger Totalwirkung über den ganzen Raum und „gießt mildes Licht über Garten und Wiese, über Nähe und Ferne" (III, 245).

d) Das Tiefenachsensystem. — Personen im Außenraum. — Wechselrufe und -gespräche.

Ein besonderer Stimmungseffekt, der im ganzen mehr strebungsartigen Charakter trägt, steht der Bühne in dem Auftreten von Spielern aus dem Hintergrund des Schauplatzes zur Verfügung. Seine Entsprechung findet er auf akustischem Gebiet in dem Rufen im Hintergrund der Bühne befindlicher und sich dem Vordergrund nähernder Personen. Durch beide Momente wird im Zuschauer eine eigentümliche, prickelnde Wirkung hervorgerufen; das Raumerlebnis wird durch sie entscheidend beeinflußt. Es leuchtet ein, daß diese Raumwirkung verschieden sein muß, je nachdem sich der betreffende Auftritt auf einer neutralen Podium- bzw. Vorhangbühne oder auf der modernen Illusionsbühne abspielt; ob der Regisseur also einen noch ungeformten Raum vor sich hat oder einen bereits durch Kulisse, Versatzstücke und Vorhang weitgehend gegliederten. Die neutrale Bühne appelliert naturgemäß in stärkerer Weise an die Bewegungsentfaltung des Schauspielers, der ja durch diese den Raum erst formt. Es erscheint andererseits begreiflich, daß die Illusionsbühne lange Zeit in der Betätigung dieser Formkräfte des Schauspielers eine Enthaltsamkeit übte, durch welche die virtuosenhafte Steigerung der rein mimischen und sprecherischen Fähigkeiten des Schauspielers teuer genug erkauft war. Auf diese uralten Formkräfte des Schauspielers haben nun in neuester Zeit berufene Vertreter der Laienspielbewegung u. a. auch die Führer des „Bundes für das neue Theater" hingewiesen. Besonders Martin Luserke [135]) hat, auf die Bühne Shakespeares und der deutschen Meistersinger zurückgreifend, in der von ihm begründeten Gattung des „Bewegungsspiels" neue Wege beschritten. Das Bewegungsspiel ist besonders charakteristisch durch eine höchst sinnreiche Ausdeutung und Verwertung der einzelnen Bewegungsrichtungen; diese werden einmal durch die sogenannte Längs- oder Tiefenachse, d. h. durch den Weg vom Zuschauerraum über die Podiumtreppe bis zum Hintergrund der Bühne und zurück in umgekehrter Richtung gebildet, dann aber auch durch die Querachse: hier treten die Schauspieler von den beiden Seitenrichtungen der Bühne auf. Durch dieses „Längsachsensystem" ist ein uralter Schauspieleffekt für die neutrale Bühne wieder gewonnen worden.

Radikaler — auch in der Kritik der Illusionsbühne überhaupt — ist Hans Brandenburg [136]), welcher der Illusionsbühne die Möglichkeit, die oben gekennzeichneten Formkräfte des Schauspielers zur Entfaltung zu bringen, rundweg abspricht. Wir

135) Bes. in „Jugend- und Laienbühne", S. 77 ff.
136) Hans Brandenburg: a. a. O., S. 278 ff. u. a.

möchten dieser ganz gewiß einseitigen Überschätzung der neutralen Bühne entgegenhalten, daß auch auf der Illusionsbühne diese Verwertung der Bewegungsrichtungen in weitgehender Weise durchgeführt werden kann. Und zwar hat auch hier wiederum Henrik Ibsen — im Zusammenhang mit der in seinen Dramen durchgeführten Erweiterung des Hausinterieurs und der Durchbrechung der Hinterwand — der Bühnenkunst neue Wege gewiesen. In seinen modernen Gegenwartsdramen treten die Personen meist nicht mehr wie früher ganz plötzlich — zur Überraschung der Mitspieler wie auch des Publikums im Parkett — aus einer Seitengasse der Bühne hervor, sondern sie werden schon einige Zeit vor ihrem Auftreten beobachtet und ihr Herannahen aus dem Hintergrunde der Bühne durch aus Fenstern oder Glastüre schauende Mitglieder angekündigt.[137]) Meist kann auch der Zuschauer im Parkett ihr Auftreten aus dem Hintergrund eines Gartens oder einer Straße über Garten- oder Verandatreppen bemerken. Ein typisches Beispiel mag diese Behauptung veranschaulichen. Bereits in den „Stützen der Gesellschaft" ist ja — wie wir sahen — die Verbindung von Interieur und Exterieur grundsätzlich durchgeführt. Die szenischen Anweisungen zum 1. Aufzug geben an:

> „Großes Gartenzimmer im Hause des Konsuls Bernick ... Die Wand im Hintergrunde besteht fast ganz aus Spiegelglas, mit einer offenen Tür zu einer breiten Veranda, über die eine Markise gespannt ist. Von der Veranda führen einige Stufen in den Garten. Vor der Veranda gewahrt man einen Teil des Gartens, der von einem Gitter mit Pförtchen umgeben ist. Am Gitter entlang führt eine Straße, die an der anderen Seite mit kleinen, hell angestrichenen Holzhäusern bebaut ist . . ."

Auf diesem Weg aus dem Hintergrund des Gartens, die Straße herauf durch den Garten über die Gartentreppe und durch die Gartentür in das eigentliche Bühnenzimmer tritt ein beträchtlicher Teil der Personen auf. Z. B. heißt es gegen Ende des 1. Aufzuges anläßlich eines Auftretens des kleinen Olaf:

> („Olaf kommt mit einer Angelschnur in der Hand die Straße herauf und durch die Gartentür gelaufen). **Olaf** (noch im Garten): **Onkel Hilmar, ich war unten und habe das Dampfschiff gesehen.**"

Wir haben hier zugleich ein Beispiel dafür, wie der Effekt des Längsachsensystems noch verstärkt wird durch den akustischen Effekt der sich nähernden Stimme. Besonders lehrreich für diese Technik der Tiefenachse erscheint auch die „Frau vom Meer". Der 1. Aufzug von „Rosmersholm" bietet ein Beispiel dafür, wie das alte Mittel der Teichoskopie für eine nur mittelbare Ausgestaltung der Tiefenachse verwertet wird: hier beobachtet Rebekka West vom Fenster aus hinter der Gardine

137) Ansätze zu dieser Technik finden sich schon früh; z. B. bei Lessing („Emilia Galotti", 3. Aufzug, 1. Auftr.: hier bereits in Verbindung mit der Fensterschau.)

den von einem Spaziergang heimkehrenden Rosmer und kurz darauf den zum Besuch einkehrenden Rektor Kroll. Das Raumerlebnis des Zuschauers wird auch durch diese mittelbaren Hinweise nachdrücklich vertieft. Wir erkennen, daß bei Ibsen auch auf der Illusionsbühne der begrenzte Raum durch die Bewegung des Spielers weitgehend gegliedert und geformt wird — freilich hier ein Raum, der schon als solcher etwas „bedeuten" soll.

Das Auftreten von Personen im Außenraum, die durch das Fenster von innen gesehen werden, und die gelegentlich auch einmal durch das offene Fenster hindurch mit im Zimmer befindlichen Personen einige Worte wechseln, finden wir als beliebtes Stimmungsmittel in vielen Dramen des Naturalismus vor.[138]) Auch Halbe hat es in seinen Dramen des öfteren verwendet. Personen, die mehr oder weniger in die dramatische Handlung mit eingreifen, werden im Außenraum sichtbar in der „Jugend", in „Haus Rosenhagen" und im „Strom". Sie gehen entweder hinaus in den Garten, in die Landschaft, oder sie streben dem Hause, bezw. dem Bühnenzimmer zu. In „Haus Rosenhagen" sieht man durch die Glastüren und Fenster den Pastor und den Inspektor Rathke, die beide in verschiedener Mission den alten Voß aufsuchen wollen, über die Gartentreppe in den Garten hinuntergehen und dann über den Steg nach rechts verschwinden. Im „Strom" (III, 285; 301) sieht man zweimal Personen, kurz nachdem sie das Zimmer verlassen haben, „bald darauf hinten an den Fenstern vorbei- und nach links über den Deich in die Wachtbude gehen." „Man sieht ihn (Jakob) auf dem Deich nach links zur Wachtbude hin verschwinden." Durch dieses Hinausversetzen sich entfernender Personen wird der Außenraum, vornehmlich der landschaftliche Vordergrund, in seinem räumlichen Stimmungswert wesentlich herausgehoben. Das Auftreten dieser einzelnen Menschen steigert die Eindrücklichkeit der Landschaft vielleicht in noch höherem Maße als z. B. die Licht- und Wetterphänomene im Exterieur. Speziell im „Strom" verstärkt dieses wiederholte Sichtbarwerden von Leuten, die den Weg nach dem Deich zu einschlagen, die spannungshafte Tendenz, die in der Richtung auf den künftigen Katastrophenort auch durch andere, besonders akustische Stimmungsreize hervorgerufen wird. Durch dieses Abschreiten tritt die Deichlandschaft in ihrer bedrückenden, drohenden Nähe und Engräumigkeit noch plastischer hervor.

Von noch größerer Bedeutung wird dieses Motiv für das stimmungsvollste aller Halbeschen Dramen, die „Jugend". Innerhalb der hier verwendeten Stimmungsmittel stehen das Sicht-

138) Es scheint, als ob das Volksstück diesen Theatereffekt bereits vorgebildet hatte; z. B. die Birch-Peiffer in „Der Leierkastenmann und sein Kind".

barwerden von Personen im Außenraum und das reichlich verwendete Motiv des Wechselrufes und Wechselgespräches zwischen Personen in Interieur und Exterieur ihrem Stimmungswert nach mit an erster Stelle. Durch diese Mittel wird hier die Landschafts- und Milieustimmung, die im übrigen weniger durch malerische Ausblicke als vielmehr durch die raffinierte Kunst der Realisierung der frühlingshaften, schweren Atmosphäre erreicht wird, in hervorragender Weise vertieft. Sie dienen entweder — wie im „Strom" mehr zur Schaffung dramatischer Spannung oder aber zur Erzeugung feinster raumbeseelender Stimmung. Letzteres ist z. B. der Fall in der folgenden Szene des 1. Aufzuges (II, 133 f.):

„Amandus (guckt angelegentlich durchs Fenster, schreit plötzlich): **Alle Hühner!... Alle Hühner!** (Springt auf und zur Türe hinaus.) **Annchen** (eilt ans Fenster): **Was hat er denn schon wieder?** (sieht hinaus) **Herr, du mein Gott, die Hühner im Garten! Und wie sie picken! Unsere schöne Grassaat!** (Reißt das Fenster auf) **Na schnell, Amandus! Schnell!** — **und Bello immer mit hinterher! Ach, ist das ein Hund! Jetzt jagt er sie wieder auseinander!** (hinausrufend) **Bello, willst du wohl! . . . Durch die Pforte, Amandus, durch die Pforte!...**

Dasselbe Rufmotiv, das wir in der „Jugend" bereits innerhalb des erweiterten Interieurs antrafen, finden wir hier auch von innen nach außen verwendet. So öffnet z. B. Annchen das Fenster und ruft Amandus zum Kaffeetrinken. Derselbe schwachsinnige Amandus, dessen motorische Nervenbahnen eigentlich nur auf grobsinnliche Reize reagieren, schreit gelegentlich einmal, zum Fenster hinausguckend, plötzlich auf. Einmal schießt er sogar mit Pantomime zum Fenster hinaus auf den draußen befindlichen Hans (II, 134; 154; 180). Diese Szenen sollen zugleich das Abtreten des Amandus aus dem Zimmer motivieren. Durchaus spannungshaft ist das Motiv des Sichtbarwerdens von Personen im Außenraum im 1. Aufzug verwertet, wo der Kaplan am offenen Fenster vorübergeht und gerade hereinsieht, als die beiden Liebenden in zärtlicher Umarmung begriffen sind. Die höchste Steigerung dieses Motivs mit kurzem Wechselgespräch erfolgt in der Katastrophenszene (II, 190). Hier ist es der eifersüchtige Amandus, der mit dem todbringenden Tesching in der Hand draußen im Garten vor dem offenen Fenster erscheint und in das Zimmer hineinglotzt, wo eben Hans und Annchen in stummer Umarmung Abschied von einander nehmen:

„**Annchen** (bemerkt ihn, macht sich von Hans los) **Hanschen, da steht Amandus draußen! Laß er doch weggehen!** — **Amandus** (fletscht die Zähne, spielt mit dem Tesching) **Hans** (nähert sich dem Fenster, ruhig): **Amandus, willst du nicht vom Fenster weggehen? Amandus** (mit weißglitzernden Augen, frech, herausfordernd): **Steh' ich hier! Annchen: Er soll nicht zusehen, wie wir uns Adieu sagen. Ich will das nicht haben, Amandus!** — — **Amandus** (brüllend): **Hund fremde! Schieß' ich tot!** (Legt blitzschnell sein Tesching an.)"

In solchen erregten Momenten der Katastrophe tritt die raumbelebende Stimmung natürlich stark zurück.

In ähnlicher Weise wie in der „Jugend" ist die Katastrophenszene in „Haus Rosenhagen" (III, 268 f.) gestaltet. Auch hier wird der todbringende Schuß von einer im Außenraum befindlichen Person abgefeuert. Freilich wird hier die Szene noch effektvoller behandelt. Das Nahen des Todbringers wird durch Horchen angekündigt. Plötzlich ist der alte Voß mit dem Tesching im hellen Mondlich draußen am Steg vor der Wiese sichtbar. Jetzt schallen eindringlich und laut die fragenden Rufe Karl-Egons in die nächtliche Stille hinaus:

„Heda! Wer ist da draußen? Wer steht im Garten? Holla! Antwort! (Kurze Pause. Alles schweigt. — **Karl-Egon** (wieder einen Schritt vor, bis nahe zur Treppe, mit lauter Stimme): **Wer da draußen im Garten steht! Antwort!**"

Als keine Antwort gegeben wird, ruft er hinüber:

„**Sind Sie da draußen, Voss? Was haben Sie im Garten zu suchen? Gehen Sie nach Hause!** — (ist hart an den Rand der Treppe getreten, ruft hinüber) **Schießen Sie, Voss, wenn Sie den Mut haben!.. . Schießen Sie,** (Er steht aufrecht da. Im nächsten Augenblick fällt ein Schuß.)"

Und jetzt erst hört man Voßens Stimme aus dem Garten:

„Gewalt gegen Gewalt! Das Maß war voll! (Man sieht ihn langsam davongehen.)"

Wir treffen also in „Haus Rosenhagen" wieder auf jene lauten, fragenden Rufe vor der Katastrophe mit folgender Stille, die wir bereits in der „Jugend" im erweiterten Interieur vorfanden. In „Haus Rosenhagen" ist das Katastrophenbild räumlich vertieft, die Entfernungen zwischen den kämpfenden Parteien sind vergrößert. Ähnliche Bedeutung haben in den beiden Eisgangdramen die lauten Kommandorufe, die jedesmal unmittelbar nach der Katastrophe und während des Katastrophenlärms draußen hörbar werden (III, 73; 346).

e) Die akustischen Stimmungsreize vom Exterieur.

Mit diesen bereits recht effektvollen Stimmungsmotiven nähern wir uns der langen Reihe der mehr oder weniger lauten akustischen Effekte, die Max Halbe — wie manche seiner dramatischen Kollegen in der Blütezeit des Naturalismus — in einigen seiner Dramen allzu reichlich verwendet hat. Sowohl im „Strom" als auch ganz besonders im „Eisgang" spielen Stimmenlärm und Spektakel einzelner oder mehrerer Arbeiter, wie schon innerhalb des erweiterten Interieurs, so auch für das Exterieur eine große Rolle. Wenn die Knechte im „Eisgang", allen voran der Schnapsbruder Rutkowski, gegen das herrschaftliche Haus anrücken, so

hört man schon von fern ihr Lärmen und Johlen, das bei ihrem Näherkommen immer deutlicher wird (III, 27; 32; 47; 61; 63; 72).

Das Losbrechen des Stromeises wird in beiden Dramen durch lautes Lärmen der Meldung erstattenden Stromarbeiter angekündigt: „— — Von draußen her dringt ein Gemurmel in die Kammer, anschwellend." Die Wirkung dieser lauten Stimmungseffekte, die ganz im Dienst der dramatischen Handlung stehen, wird durch das An- bezw. Abschwellen wesentlich erhöht. Lärm und Geschrei erfüllt in beiden Dramen den Außenraum auch im Augenblick nach der Katastrophe; ebenso ist das Stimmungsmoment der Stille wiederum von Bedeutung.

Auch in der „Freien Liebe" (II, 89) hörte man in der Szene bei Frau Riedel von dem untengelegenen Restaurationsgarten her „lärmende Stimmen" der Studenten. Gläser wurden auf den Tisch geschlagen, dazu wurde dann und wann in kurzen Abständen gesungen. Hier aber stehen diese Geräuscheffekte noch nicht im Dienste einer dramatischen Handlung, sondern ganz impressionistisch-naturalistisch platzen sie als zufällige Eindrücke von außen mitten in die gemütliche Unterhaltung der Personen hinein, der sie neue Nahrung zuführen. Eindruck reiht sich hier an Eindruck, wie Einfall an Einfall.

Neben das Motiv des Stimmenlärms, der lauten Rufe mit folgender Stille im Exterieur treten in den beiden Eisgangdramen andere spannungerfüllte akustische Stimmungsreize. Der entfesselten Naturgewalten schaurige Klänge tönen durch die dunkle Nacht und lassen die Menschen in banger Furcht vor drohenden Schicksalsschlägen aufhorchen. Wir finden hier all jene Klangwirkungen wieder, die schon zum Stimmungsrepertoir des romantischen Schicksalsdramas gehört hatten. Da dringt das Brausen des Sturmes in den Innenraum: man hört im „Strom" jedesmal, wenn die nach außen gehende Tür beim Kommen oder Gehen geöffnet wird, den Sturm „toben" und „brüllen", „öfters absetzend um das Haus brausen", „hohler heulen".

> „Peter (tritt von links her ein. Wie die Tür aufgeht, hört man den Strom wieder lauter brausen und den Sturm wilder pfeifen)." (III, 333; ferner 300; 319; 324 f.; 333; 344.)

Der Tauwind heult in schweren Stößen pfeifend um das Haus (III, 64; 299). Im 3. Aufzug des „Eisgang" „fährt ein Windstoß um den Stall. Die Tür knarrt in den Angeln." Wir erinnern uns, daß dieses Motiv des Türenschlagens in ähnlicher Bedeutung im erweiterten Interieur viermal verwendet war. Alles ist darauf angelegt, durch überraschende, effektvoll gesteigerte Geräusche, durch mehr oder weniger plötzlichen Wechsel von Lärm und Stille eine unheimliche, atemraubende Katastrophenstimmung

hervorzurufen. Zu diesem wilden Konzert von Stimmenlärm und Sturmgeheul gesellt sich als drittes Glied dieses Stimmungskomplexes das laute Brausen und Donnern des Stromes und das dumpfe, drohende Schollern und Raaren der Eisblöcke. (III, 64 f.; 69; 324; 339 u. a.). Im „Strom" zu Beginn des 3. Aufzugs „dringt fernher in dumpfem Schollern die Melodie des freigewordenen Stromes". So wird auch durch diese Klangeffekte die bange, schicksalsschwere Atmosphäre versinnlicht. Der Weichselstrom — im „Eisgang", das große Natursymbol für die drohende soziale Revolution, im „Strom" das Symbol für die treibenden menschlichen Urgewalten — ist Hauptstimmungsträger in diesen Dramen.

Der Theaterdonner, der dann im „tausendjährigen Reich" als die Stimme des strafenden Gottes besonders stark in Erscheinung tritt, ist innerhalb der hier behandelten Dramen nur einmal verwendet, nämlich im Erstlingsdrama „Der Emporkömmling"; und zwar wird der Stimmungseffekt hier noch ganz wie bei Shakespeare und im Sturm- und Drangdrama durch kärgliche szenische Anweisungen gegeben:

> „Frau Kuhn: Ein furchtbares Wetter! Wie der Regen gießt! (Donner) Gott! War das ein Schlag! Wie mag jetzt dem armen Marx zumute sein." (S. 23.)

Hier steht übrigens das Motiv des Unwetters bereits im Dienste der Katastrophe: der wirtschaftliche Ruin des verhaßten Rivalen Marx wird hierdurch beschleunigt.

In weit höherem Maße als diese Stimmungseffekte waren die zarten und anspruchslosen akustischen Stimmungsreize aus dem Exterieur, die entweder überhaupt von spannungshaften Tendenzen frei waren oder aber doch nur geringe Spannung aufwiesen, geeignet, den Raum, die Landschaft zu beleben und intimer zu gestalten. Verhältnismäßig wenig musikalische Stimmungsreize dringen in Halbes Dramen in den Innenraum hinein. Realistische Geräuschstimmungen werden von ihm bevorzugt. Raumbeseelend wirkt in der „Mutter Erde" (II, 339) das Motiv des Glockenläutens: während die Leichenschmausgäste aus der Kirche erwartet werden, „hört man ferne verwehte Glockentöne". Im „Strom" kündigen sich die nahenden Schlitten durch Schellengeläut an (III, 287; 294). Man sieht, wie der eben eingetroffene Schlitten am vorderen Fenster links vorbeifährt und verschwindet. Dann wird es still. Pferdegetrappel, das draußen hörbar wird, kündigt die Rückkehr Peters von seinem Inspektionsritt nach den Weichseldämmen an. Das Schlittenmotiv war bereits von Ibsen in „John Gabriel Borkman" höchst wirkungsvoll verwendet worden. Hier diente es einmal zur Vertiefung des Raumerlebnisses — ganz im Sinne der oben besprochenen Auswertung der Bewegungsrichtungen beim Kommen und Gehen

von Personen — zum anderen sollte es hier die im Gegensatz zur alten Generation in die Freiheit und in die Weite strebende Jugend (Erhard Borkman, Fanny Wilton und die Tochter des alten Foldal) symbolisieren. Bei Halbe tritt diese stimmungssymbolische Verwertung zurück, das Motiv dient in der Hauptsache der Verstärkung der Winterstimmung.

Frei von jeglichem der Handlung dienenden spannungshaften Moment, rein impressionistisch sind solche und ähnliche Stimmungseffekte im „Eisgang" und in der „Freien Liebe" behandelt. Z. B.:

> „— — Manchmal hört man Peitschenknallen ausfahrender oder heimkommender Arbeitswagen" („Eisgang" III, 33).

In den Berliner Szenen der „Freien Liebe" dringt die vielgestaltige Melodie der Großstadtstraßen, des Berliner Alltags durch die offenen Fenster herein. Man hört „von der Straße her dann und wann Pferdebahngeklingel, dumpfes Rollen und Hufetrappsen" (II, 39). Oder: „Wagenrollen auf dem Asphaltpflaster draußen. Ganz in der Ferne manchmal Pferdebahnläuten" (II, 70). Während im Zimmer behagliche Stille herrscht, hört man zwischendurch „von der Straße her ein abgetöntes leisestes Summen" (II, 48). Wieder — wie schon bei den kleinen naturalistisch-impressionistischen Werkstimmungen im isolierten Interieur — bemerken wir jene Feinhörigkeit und Reizbarkeit für die feinsten Stimmungsnuancen, daneben aber das Streben, die Gesamtstimmung, den vorklingenden Grundton der ganzen Umweltmelodie einzufangen. Die Stille, das Schweigen der Personen im Innenraum, das Stocken dieses ganz impressionistisch-atektonischen Dialoges wird ausgefüllt durch Stimmungseindrücke von außen. Z. B. stehen in der „Freien Liebe" Ernst Winter und Elise am Fenster und betrachten erst das blendende Licht der Abendsonne; dann: „Schweigen. Von draußen Kinderstimmen" (II, 55). Die „tiefe, frühlingsschwüle Stille", die in der Gartenszene des 4. Aufzugs (II, 103) über der Landschaft liegt, wird „nur selten unterbrochen durch ein Vogelpiepsen oder Hahnenkrähen". Weitaus stimmungsvoller ist dieses Motiv im 3. Aufzug der „Jugend" (II, 173) verwertet: Es ist am frühen Morgen nach der verhängnisvollen Liebesnacht. Ein glänzend blauer, heiter erwachender Frühlingsmorgen grüßt die beiden Liebenden. Durch die weitgeöffneten Fenster prallen üppige, breite Sonnenstreifen ins Zimmer herein. In keimfrohem Frühlingsglanz liegt draußen die Landschaft. „Im Garten Vogelgezwitscher". Die Vöglein singen von den Bäumen das Lied von genossenem Liebesglück. So entsteht eine wunderbare, zarte, innige Stimmung, die das Geschehen im Drama in eindrucksvollster Weise begleitet.

B. Die Stimmungselemente des Wortdramas.

1. Die subjektiven Stimmungsäußerungen der Personen im Drama über sichtbare Dinge und Menschen im Innen- und Außenraum.

Wir hatten in unseren bisherigen Untersuchungen die objektiv-realen, durch szenische Anweisungen im Drama gegebenen Stimmungselemente behandelt. Von diesen durch bühnentechnische Mittel zu realisierenden sind die subjektiv-mittelbaren Stimmungsäußerungen zu unterscheiden, die sich innerhalb der dramatischen Handlung teils als Hinweise auf und Betrachtungen über empfangene Stimmungsreize, teils als rein mimische oder pantomimische Reaktionsweisen der Personen auf solche Reize geltend machen. Wenn die objektiven Stimmungselemente dem Theaterbetrachter bereits durch die Mittel der Bühne zugänglich gemacht werden, so bewirkt die hinzukommende Stimmungsäußerung der Dramenperson eigentlich nur eine gewisse Unterstreichung durch die Objektivierung der in ihrem Inneren ausgelösten Stimmungen. Wenn sie aber überhaupt nur auf diesem mittelbaren Wege in Erscheinung treten, vielleicht da sie infolge der räumlich-technischen Beschränktheit der Räume nicht selbst in konkreter Gestaltung gegeben werden können, so kommt ihnen eine ungleich größere Bedeutung zu.

In Halbes Dramen finden wir die zuletzt gekennzeichnete Möglichkeit unverhältnismäßig selten durchgeführt. Um so häufiger treffen wir auf den zuerst erwähnten Fall. Da reflektieren Personen in aufmerksamer Betrachtung über gewisse Beleuchtungsphänomene im Interieur; sie erfreuen sich an reizvollen Lichtwirkungen, z. B. an dem lohenden Kaminfeuer, das seinen rötlichen Schein in den dunklen Raum wirft, am strahlenden Kronleuchter und an abbrennenden Kerzen. Sie sprechen gelegentlich über im Zimmer herrschende Wärme oder Kälte, öfters auch über vorhandene Gerüche (II, 174; 302; III, 39 u. a.).

Überaus häufig stehen die Halbeschen Personen in inniger seelischer Wechselwirkung zu den mannigfachen Erscheinungen des Außenraums, der Natur, der Landschaft. In den impressionistischen Pleinair-Szenen der „Freien Liebe“ finden wir besonders oft Hinweise auf ein strahlendes Sonnenlicht. Die Personen schauen mehrfach entzückt zum Fenster hinaus und stellen fest, daß „heute ein schöner Tag“ ist oder werden wird. So ruft in „Mutter Erde“ der von Heimatstimmung überwältigte Paul Warkentin (II, 365): „Was für ein schöner Tag! Der Schnee glitzert im Sonnenschein. Die Bäume stehen so still“. Häufig wird auch eine starke Belebung und Veranschaulichung des Landschafts-

milieus dadurch erreicht, daß von außen hereinkommende Personen über irgendwelche Stimmungseindrücke, die sie draußen erlebt haben, anderen berichten. Vielfach reflektiert man auch, zum Fenster oder durch die Glastür hinausblickend, über den augenblicklichen Stimmungsstatus der Landschaft. Man weist hinaus auf verblühenden Flieder, auf herbstlich fallende Blätter im Garten, auf ferne blaue Wälder und blühende Roggenfelder. Häufig treffen wir auch bei Halbe, besonders in den späteren Dramen von „Mutter Erde" an — auf jene symbolistische Verwertung der Natureindrücke, die auch für den späteren Ibsen so charakteristisch ist. Gelegentlich — besonders in der „Freien Liebe" — macht sich ein aufdringlicher ausdeutender Symbolismus bemerkbar. Da bricht E. Winter vor dem Auszug aus seiner bisherigen Wohnung in die prophetischen Worte aus:

„Ja, es war schön hier. Trotz allem! Sieh nur dieses Meer von Licht da im Erker! Das ist die Zukunft.
Binder: Deine?
Winter: (freudig) Deine, denk ich!" (II, 117).

Oder eine verwelkte Palme muß da die lebensmüde Haltung der Eigentümerin (Alice Hagen) symbolisieren (II, 108). Noch deutlichere Anklänge an Ibsen (Schluß-Szene der „Gespenster") glaubt man in einer Szene wie der folgenden herauszuhören („Strom", III, 311): Heinrich und Renate sprechen über vergangene Zeiten.

„Heinrich (plötzlich bricht die sinkende Sonne voll ins Zimmer) Da! Sieh die Sonne, Renate! . . . Sieh die Sonne unserer Jugendzeit! Brennt sie nicht wie einst?
Renate: (vor sich hin) Wie einst? . . . (Eine Wolke zieht draußen vorüber. Es wird wieder düster. Renate sieht auf, lächelt melancholisch) Siehst Du, da ist sie fort! Fort für immer!
Heinrich: (fröhlich) Und ich behaupte, sie kommt wieder!
Renate: (versunken). Nie, nie mehr wieder, Heinrich!"

Im Vergleich zu der außerordentlich vertieften Behandlung des Sonnenmotivs bei Ibsen erscheint eine solche sentimentale Stimmungssymbolik freilich geradezu banal.

Wenn man bei Halbe auf Dinge und Erscheinungen im Außenraum hinweist, so geschieht dies durchweg in stimmungsbewegter seelischer Haltung, nur selten in der Form von lokalisierendem Kommentar, falls man z. B. den Partner über gewisse Stellen im Landschaftsbild aufklären will. Man zeigt auch hinaus auf im Außenraum befindliche ruhende oder sich bewegende Personen (z. B. III, 268; 287). Zuweilen wird der Eindruck des Nahens von Personen neben den rein akustischen Begleiterscheinungen durch solche teichoskopische Technik verstärkt. So ist es z. B. im „Strom" (III, 287), wo Jacob nach dem Hörbarwerden des Schlittengeläutes mit gespanntester Aufmerksamkeit nach draußen horcht und blickt: „Jetzt biegen sie von der Trift auf

den Dammweg ... da sind sie!" — und auf die Frage der alten Frau Doorn: „Sind das Peter und Renate? Siehst du sie?" antwortet: „Renate steigt gerade vom Schlitten. Frau Doorn: Und Peter? Jakob: Der ist auch dabei ..." — Es ist also hier eine vierfache Gliederung dieses Stimmungsmotivs zu bemerken. Einmal akustisch: man hört näherkommendes Schlittengeläut; dann real-optisch: man sieht den Schlitten hinten bei den Fenstern nach links vorbeifahren; dann wieder akustisch: man hört den Schlitten halten; und schließlich noch einmal mittelbar-optisch: durch die teichoskopische Betrachtung. Durch solche sorgfältige Gliederung, die uns verhältnismäßig oft in diesen Dramen begegnet, erreicht Halbe eine bemerkenswerte Verstärkung der Milieustimmung.

Mit besonderer Vorliebe aber verwendet Halbe ein Motiv, das zugleich mehr oder weniger der Charakterisierung und mimischen Individualisierung der betreffenden Personen dient, und das wir zuerst bei Ibsen in hervorragender Weise zur seelischen Vertiefung einzelner Personen oder mehrerer in gemeinsamem Erleben verwertet finden: es ist das Motiv des stummen, gebärdenhaften Blickes vom Fenster aus auf Dinge im Außenraum, die von diesen innerlich bewegten, erschütterten oder leise erbebenden Menschen in einer Art kosmischer Sympathie als Gefäße oder Gleichnisse ihrer eigenen Seele erlebt und gedeutet werden. Es überwiegt hier durchaus die monoskopische Verwertung. Nicht selten dient dieses Motiv auch — in Augenblicken, wo nur eine Person im Zimmer weilt — zur Umgebung eines Monologes, wie überhaupt die monologersetzende Behandlung des stimmungerzeugenden Momentes gerade in Halbes Dramen überaus häufig anzutreffen ist. Da stehen wehmütig Resignierte, sehnsuchtsvoll Ergriffene, schwermütig Träumende am geöffneten Fenster und schauen starren Blicks, „verloren", „versunken" in die Ferne, in die kalte Winterlandschaft, in den dämmernden Garten oder auf kahle Gräber unter herbstlich sich entblätternden Bäumen. Sie blicken auf ruhende Dinge im Raum und auf bewegte Vorgänge in der stimmungsvoll beseelten Natur. Es sei nur hingewiesen auf die Szene in „Mutter Erde" (II, 318), wo Glyszinski innerlich gelangweilt zusieht, wie es draußen im Garten schneit. Man denkt hier unwillkürlich an Ibsens Hedda Gabler, die innerlich gequält durch das Fenster hinaussieht auf das gelbe, welke Laub (1. Aufzug).

Eine gewisse differenzierende Behandlung dieses Motivs wird durch die besondere mimische, bzw. pantomimische Haltung solcher Menschen erreicht, wie wir sie in den szenischen Anweisungen oft antreffen. Manche solcher in nachdenkliche Be-

trachtung versunkener Personen stehen „halb ans Fenster gelehnt“ (III, 312), „pressen das Gesicht gegen die Scheiben“ (II, 335) oder sitzen traurig am Fenster, den Kopf auf das Fensterbrett gestützt (III, 39). In der „Freien Liebe“ (II, 31) geht Winter „nachdenklich zum Fenster, trommelt an den Scheiben“. Gelegentlich wird auch ohne nähere Bezeichnung der Bewegungserscheinung und der einwirkenden Reize nur angegeben, daß Personen ans Fenster treten. Es ist dann zuweilen ein Ausweichen in Verlegenheit. Rein technisch wird dadurch eine geschicktere Gruppierung der Personen ermöglicht (z. B. „Strom“ III, 311). Einige Male finden wir sogar den stummen Blick von einer Stelle im Interieur aus auf das gegenüberliegende Fenster. So werfen Alice und Franziska Hagen in der „Freien Liebe“ (II, 39) „dann und wann Blicke zum Fenster“. Wir treffen auch hier auf symbolische Verwendung: während sich Winter und Elise in voller Lebensbejahung am weitgeöffneten Fenster über den hereindringenden Sonnenschein freuen, werfen die beiden Hagens nur zuweilen einen matten Blick nach dem geschlossenen Fenster, hinter dem eine Welt liegt, die ihnen beiden in ihrer Schönheit verschlossen bleibt.

2. *Die mittelbare Realisierung der Luftstimmungen und der Landschaftsatmosphäre.*

Wir hatten bereits mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß das Öffnen der Fenster und Glastüren für die Stimmungstechnik Halbes von wesentlicher Bedeutung ist. Erst hierdurch war es möglich, die Personen im Drama in innige seelische Beziehungen zu den Erscheinungen der Landschaftsatmosphäre zu bringen und durch ihre subjektiven Stimmungsäußerungen zugleich dem Zuschauer ein illusionsmäßig weit wirksameres Erlebnis der Milieustimmung zu vermitteln. Denn diese Phänomene der Luftstimmung und Landschaftsatmosphäre konnten ja bühnentechnisch so gut wie überhaupt nicht verwirklicht werden; sie konnten lediglich auf indirektem Wege versinnlicht werden. Diese Stimmungstechnik macht sich Halbe in seinen Dramen in ausgiebigster Weise zunutze. Bereits in den „Szenen junger Leute von 1890“ treten häufig Personen ans geöffnete Fenster, strecken den Kopf hinaus und atmen tief die warme Luft ein (II, 71; 83; 84). In der Szene bei Frau Riedel setzen sich die Anwesenden während ihrer Kaffeeunterhaltung sogar ans offene Fenster, um Frühling, warme, belebende Frühlingsluft zu „kneipen“ (S. 84). Ebenso wie später im „Eisgang“ (III, 16; 39) ist schon in der „Freien Liebe“ dieses Einströmen der Luft besonders für innerlich unzufriedene, bedrückte Menschen verwertet. Sie atmen befreit die frische Luft ein, die neuen Lebensmut in ihnen weckt

und ihre Stimmungslage verändert. Eine ähnliche Behandlung dieses Motivs finden wir in den „Heimatlosen“ (II, 276). Besonders häufig aber ist es in der „Jugend“ verwendet (II, 137; 145; 164; 174). Hier bildet es neben dem Grundakkord der Erinnerungsstimmung, die sich unter Ausnützung der retrospektiven Kompositionsbestandteile des Stückes vorwiegend durch volksliedhafte Elemente äußert, geradezu ein Hauptstimmungsmoment. Wir bemerkten bereits, daß hier die Fenster zu verschiedenen Malen mitten im Aufzug geöffnet werden. Durchaus charakteristisch sind die Worte Pfarrer Hoppes, die er an Hans richtet. Eben hat dieser auf seinen Wunsch das Fenster aufgemacht.

> Hoppe: „Ja, das hab' ich gern an solchem Tag wie heute... Das Fenster auf und die Frühlingsluft rein, und wir sitzen und erzählen uns eins, wie wir jung waren...“ (II, 164).

Neben dieser befreienden, erfrischenden Wirkung der Luft treffen wir in der „Jugend“ — wie auch schon im „Emporkömmling“ (S. 8; 16) und dann in „Haus Rosenhagen“ (II, 189; 268 u. a.) — auf eine andere Nuance der Luftstimmung. Sie wird in mehr oder weniger intensiver Weise der spannungsmäßigen Vertiefung der Katastrophenstimmung dienstbar gemacht. So findet Hans, daß in Rosenau „so eine merkwürdig schwere Luft“ sei. So ganz anders als bei uns. Schon so etwas Polnisches im Charakter.“ Der Einfluß der Luftatmosphäre wirkt hier bestimmend auf die treibenden seelischen Kräfte der beiden Liebenden ein. In den beiden anderen Dramen liegt schwüle, „schwere und bleierne Luft“ über der Landschaft. Daß wir es hier mit einem schon früh im Drama verwendeten Katastropheneffekt zu tun haben, braucht kaum näher ausgeführt zu werden.

3. Hinweise auf erlebte akustische Stimmungsreize. Das Horchmotiv.

In den subjektiven Stimmungselementen, die sich als Hinweise von Dramenpersonen auf empfangene oder eingebildete akustische Reize in der gespannten Haltung und Gebärde des Horchens, der Erwartung äußern, liegt von vornherein ein Moment der Spannung und zielsuchenden Strebung, das sich in einem gesteigerten Zeiterlebnis auswirkt. Es wurde bereits bei der Betrachtung gewisser bühnentechnischer akustischer Stimmungsreize in den Dramen Halbes festgestellt, daß diese vorwiegend im Dienste der Katastrophenstimmung stehen. Die weitaus meisten der akustischen Stimmungsreize aus dem Exterieur werden auch von den Personen im Dialog aufgegriffen. Damit ist einmal eine Steigerung des oben gekennzeichneten Spannungsgefühls, zugleich aber auch eine Belebung der Raum-

stimmung verbunden. Abgesehen vom „Emporkömmling" — wo nur durch mittelbaren Hinweis (Richard Kuhns) „das lustige Lied in der Ferne" angegeben wird (S. 131) — sind also diese durch Horchen und fragende Hinweise im Dialog aufgegriffenen Stimmungsmotive in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle bereits bühnenmäßig durch szenische Anweisungen gegeben. Während des aufmerksamen Horchens erfährt der Gang der Handlung bzw. die Unterhaltung der Personen fast stets eine kürzere oder längere Unterbrechung. Die akustischen Reize wirken gleichmäßiger auf alle im Zimmer befindlichen Personen ein als z. B. irgendwelche landschaftlichen Stimmungsreize. Sie sind dementsprechend mehr auf Massenwirkung eingestellt.

Wir finden in Halbes Dramen z. B. Hinweise auf die Stimmungsreize des Sylvestergesangs in der „Mutter Erde", des Drosselpfeifens in der „Jugend" oder des Glockenläutens im „Eisgang". Sowohl hier im „Eisgang" (III, 38) als auch in der „Jugend" (II, 177), wo das schuldbewußte Annchen plötzlich nach außen lauscht und erschreckt auffährt:

> „Ach, mein Gottchen! Es hat schon geläutet. Jetzt ist die heilige Messe zu Ende Jetzt müssen sie jeden Augenblick kommen . . ."

wird das stimmungerzeugende Moment übrigens mittelbar gegeben. In ähnlich schuldbewußter Haltung horcht auch Martha Reimann in „Haus Rosenhagen" (III, 249) „angstvoll nach draußen" und fährt erschreckt zusammen, als sie nach einer Weile vom Garten her Stimmen hört. — Oft horchen die Personen auf Werkgeräusche im Außenraum: so auf das Summen der Maschine im „Eisgang", auf das Peitschenknallen, auf Wagenrollen und Schlittengeläut oder auf Schritte näherkommender Menschen. In der „Jugend", in der stimmungsvollen Abschiedsszene des 3. Aufzugs, lauscht wiederum Annchen:

> „Hörst du, Hanschen, jetzt wird der Wagen rausgeschoben, jetzt ist gleich alles zu Ende."

Hier haben wir nochmals einen der wenigen Fälle vor uns, wo das stimmungerzeugende Moment nur mittelbar gegeben ist. Außerordentlich reichlich ist dieses gespannte Horchen in den beiden Eisgangdramen verwendet. Man horcht hier schaudernd auf das Gurgeln und Raaren des Stromes, auf den tobenden Sturm und den Spektakel der lärmenden Arbeiter (z. B. III, 65; 71 f.; 338 f.). Oder man horcht gespannt auf die Geräuschpausen, die Augenblicke der absoluten Stille. Man empfindet angstvoll lauschend die unheimliche Stille vor der Katastrophe (z. B. III, 32); oder man genießt den Frieden der Stille (II, 83; 105).

Vielfach verwendet Halbe diese Horcheffekte, ohne daß irgendwelche reale akustische Reize zugrunde liegen. „Es ist

einer unterwegs!" — sagt im „Strom" die alte Frau Doorn, die „das Gras wachsen hört". Die bevorstehende Heimkehr Heinrichs wird auf diese Weise verschiedene Male spannungsgemäß vorbereitet. Halbe hat ja überhaupt — worauf wir schon gelegentlich hingewiesen haben — besondere Vorliebe für romantisch-spukhafte, gespenstische Stimmungen. Er gehört, besonders mit seinen Dramen „Eisgang", „Haus Rosenhagen" und „Strom", in die Reihe derjenigen naturalistischen Dramatiker, welche den Klangapparat und die übrigen Stimmungseffekte der romantischen Schicksalstragödie übernommen und auf das ergiebigste ausgestaltet haben. Überaus häufig finden wir bei ihm das Aufschrecken innerlich bewegter, in sich versunkener Personen auf plötzliche Anrede durch einen anderen, dessen Kommen überhört wurde; oder das Erschrecken auf plötzliches Klopfen von außen. Gerade dieses Klopfmotiv, das ja seine erste grandiose Verwendung in Shakespeares „Macbeth" gefunden hat, treffen wir in Halbes Dramen bis zum Überdruß an. Zuweilen werden auch eintretende Personen durch unerwartet im Zimmer Anwesende überrascht, entweder auf deren plötzliche Anrede oder auf eine hastige Bewegung derselben. Vielfach erschrickt man über andere plötzliche Geräusche, wie das Schlagen einer Uhr, einen heftigen Lärm oder einen Windstoß, der an den Türen rüttelt. Der impressionistische Charakter, der solchen Augenblickseindrücken von vornherein schon eigen ist, gelangt in Halbes Dramen häufig zu besonderer Geltung. Als typisches Beispiel für eine solche impressionistische Verwendung von akustischen Effekten sei zum Abschluß dieser Betrachtungen eine Szene aus den „Heimatlosen" (II, 213) angeführt:

> **Regine, Degenhart und Lotte Burwig sitzen in Regines Zimmer am Tisch.**
> **„Regine: (zu Degenhart) Du bist ja so still geworden, Karl?**
> **Degenhart: Ja, wie die Gespenster, wenn ihre Stunde abgelaufen ist und sie zurück müssen. (Es klopft im Hintergrunde.)**
> **Regine: (erschrickt) Wer klopft denn da? ... Das ist gewiß aus Döhrings Zimmer."**

Es handelt sich hier darum, daß Döhring, der spätere Liebhaber Lotte Burwigs, eingeführt wird. Dem gewöhnlichen Eintritt durch die offizielle Zimmertür geht einmal schon ein stimmungsvolles Wechselgespräch mit dem Ankömmling durch die geschlossene Tür hindurch voraus, das durch das Klopfen Döhrings eingeleitet wird. Und diese Klopfszene wird weiterhin noch durch den Stimmungskreis der kurz vorher im Dialog angeführten Worte „still" und „Gespenster" vertieft. Diese beiden Vorstellungskreise geben die erwünschte Unterlage für eine kleine effektvolle Schauerstimmung ab. Der subjektive Stimmungsreflex, das Erschrecken der Regine, wirkt schließlich als drittes Glied des Ganzen mit. In gleicher oder doch ähnlicher Weise

sind eine ganze Anzahl solcher kleiner impressionistischer Schreckstimmungen komponiert.

4. Der „unterirdische Dialog" bei Halbe.

Es ist bereits im I. Teil unserer Untersuchungen bemerkt worden, daß das Drama Max Halbes gerade in der Behandlung des „unterirdischen Dialoges" eine führende Stellung innerhalb der naturalistischen Dramen einnimmt. Es gilt jetzt, diese Behauptung zu beweisen. Wir treffen diesen Dialog bereits im zweiten Drama Halbes, in der „Freien Liebe", an. Bereits hier finden wir unter deutlicher Einwirkung der Dialogskizzen von Holz und Schlaf und der „Familie Selicke" einmal die typisch naturalistische Sprachbehandlung, das z. T. krampfhafte Bemühen, die Sprache des Alltags richtig zu „treffen". Eine Angleichung an den Berliner Jargon wird durch reichliche Verwendung von Apostrophen versucht. Ganz naturalistisch wirken die vielen abgerissenen Sätze. So antwortet Winter auf Alices Frage: „Wie finden Sie den Entschluß von Herrn Lutz?"

„(achselzuckend) O .. . ganz . . . ä . . . es kommt ja darauf an . . ." (II, 49).

Oder Winter drückt sein Erstaunen über Lutzens Besuch durch folgende Naturlaute aus:

„A . . a . . a . . a . . Aber . . . . . Nein, aber das . . das . ." (II, 28).

In diesem Stammeln und Zerhacken von Sätzen und Worten erkennt man unschwer die Auswirkung eines ganz neuen Spracherlebnisses. Psychologisch gesehen ist es ein wahrer Assoziationstaumel, der die Hirne dieser Menschen ergreift und sie zu logisch gebundener, zusammenhängender Rede nahezu unfähig erscheinen läßt. Das steuerlose Gehirn hat Mühe, die raketenartig aufsteigenden Bewußtseinsprozesse und Wahrnehmungen in Worte, in Sprache umzusetzen. So kommt es auch vor, daß sich Worte und Gedanken überschlagen und an einer anderen Stelle plötzlich wieder auftauchen.

Aber neben diesen naturalistisch-impressionistischen Phänomenen der Sprachbehandlung treffen wir schon in der „Freien Liebe" auf solche Dialogstellen, die aus anderen, nichtnaturalistischen Erlebnisquellen gespeist werden, die eine mehr romantisch-impressionistische Sprachbehandlung aufweisen. Es liegt hier der Gedanke zugrunde, daß weder die Sprache des begrifflichen Denkens noch die naturalistischen Naturlaute ausreichen, um eine tiefere Verständigung zwischen zwei Menschen herbeizuführen. In der „Freien Liebe" (II, 47 f.) fordert Winter die Geschwister Hagen auf, doch mehr zu lachen.

„Alice: Wir lachen genug . . . . . Wir lachen eigentlich über alles . . .
Winter: (zweifelnd) Ich weiß nicht . . . s'mag ja sein . . . aber ich hab' immer so das Gefühl, als wenn das innerlich gar nicht so recht . . . Wirk-

lich, Fräulein Alice, ich habe das Gefühl, als wenn Sie innerlich ganz anders...

Alice: Wenn Sie sich da nur nicht irren...

Winter: Als wenn Sie innerlich eigentlich viel tiefer wären, als Sie sich so geben. Übrigens schließt sich das ja nicht aus... mit dem Humor, meine ich. Aber wissen Sie, so was (mit Geste) so was Unergründliches... so was aus dem Abgrund herauf! Und dann außerdem... (Schweigt plötzlich.) Ja.

Alice: Ich weiß nicht, ob Sie da nicht...

Winter: Ich glaub', Sie müssen 'n viel stärkeres.. Und darum kommen Sie mir auch immer so sonderbar vor, wenn Sie lachen. (Plötzlich) Als wenn Sie das alles gar nicht so meinen, sondern ganz anders. So... So... Sie haben etwas Melancholisches für mich, Fräulein Alice... Trotz allem Lachen.

Alice: (mit sonderbarem Ton) Und davon sind Sie fest überzeugt?

Winter: (sieht sie voll an, dann plötzlich mit herzlicher Entschiedenheit) Ja."

Nach zwei Richtungen ist dieser Dialog impressionistisch: einmal mehr in formaler Hinsicht. Wir bemerken wieder dies Nichtzuendedenken, die abrupten Sätze. Das Verb fehlt oft am Ende des Satzes. Die Eindrücke und Einfälle jagen sich förmlich; es ist ein krampfhaftes Suchen nach dem richtigen „Treffer". Charakteristisch ist ferner die häufige Verwendung der Vergleichsformen „als wenn" (4 mal), „so was" (4 mal). Das Wort „so" gewinnt in diesem andeutungsvollen Dialog eine besondere Bedeutung. Durch die Zusammensetzung mit diesem Wort werden die Adjektive und Adverbien ihres begrenzten begrifflichen Inhalts entkleidet, sie werden mit dem Schimmer des Ungewissen, Rätselhaften und Schwebenden umgeben. In dieser Verkleidung erhalten die Sinnbilder den stimmungsvollen Spannungsreiz, der ein wesentliches Kennzeichen für die Sprache des Impressionismus überhaupt darstellt. Bereits beim frühen Halbe finden wir eine ausgesprochene Vorliebe für den Stimmungsvergleich, „der mehr nur die Gefühlsinhalte des Tertium comparationis auswertet als seine konkrete Beschaffenheit."[139]) Ein weiteres Beispiel aus der „Freien Liebe" (II, 107) mag das Gesagte veranschaulichen: Winter nimmt vor seiner Abreise nach Amerika Abschied von Alice Hagen und fordert sie noch einmal auf, das Leben mehr an sich herankommen zu lassen:

„Aber dazu sind Sie eben zu alt... Innerlich... Aber bei Ihnen ist das besonders stark. Wissen Sie, so etwas, wie ein kühler, heiterer Herbsttag. Der Sommer liegt schon so weit... So über Mittag. Die Sonne scheint. Glanz, aber keine rechte Wärme. Etwas Melancholisches!... Ja, ja, Fräulein Alice, Sie haben etwas Herbstliches.

Alice: Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht. Ach so, in der Herbstnacht..

Winter (sieht erstaunt auf, blickt Alice voll ins Gesicht)."

139) Luise Thon: a. a. O., S. 23.

Auch die eben angeführten Stellen lassen erkennen, daß Halbe bereits in seinem ersten „naturalistischen" Drama die Wendung des Impressionismus von außen nach innen vollzogen hat. Es ist bezeichnend, gerade für den Romantiker Halbe — der er im Grunde stets gewesen und geblieben ist —, daß er schon von Anbeginn seines Schaffens die Dinge und die Menschen mit einer viel stärkeren subjektiven Anteilnahme, aus einer ausgeprägteren reaktiven Gefühls- oder Stimmungslage heraus sieht als etwa Dichter wie Gerhart Hauptmann oder gar Arno Holz. Wenn Halbe in seinem Vorwort zur „Freien Liebe" (II, 17) bemerkt: „Menschliches sollte rein gefühlsmäßig in einer dem Alltag möglichst angeglichenen Melodie erklingen", so hat er damit selbst deutlich genug gesagt, was ihn von dem Programm der konsequenten Naturalisten trennte. Bereits in den „Szenen junger Leute" tritt die Schilderung der äußeren Umstände in bemerkenswerter Weise hinter dem Sichtbarmachen oder Verhüllen verborgener Seelenvorgänge zurück. Schon hier finden wir das deutliche Bestreben, durch die Obertöne der gesprochenen Worte diese Vorgänge ahnen zu lassen. Halbe betrachtete damals diese Anwendung des „unterirdischen Dialogs" als sein „allerpersönlichstes Eigentum" und hatte das Gefühl, daß gerade dies seine eigene Note sei, durch die er sich von seinen dramatischen Kollegen am meisten unterschied.[140]) Und was Arthur Kutscher einmal in allgemeiner Form von Halbe gesagt hat, daß er als einer der ersten wieder das Erlebnis in den Mittelpunkt des dichterischen Schaffens gerückt habe, daß bei ihm die Kunst wieder vom Ich, „d. h. in erster Linie vom Gefühl, vom Blut, von Sinnen und Instinkten" getragen worden sei,[141]) können wir zu der Behauptung spezifizieren, daß Halbe als erster unter den zeitgenössischen Dramatikern des Naturalismus die Wendung vom naturalistischen, objektbestimmten zum subjektiv gerichteten, gefühlsmäßigen Impressionismus vollzogen hat — und zwar lange Zeit, bevor Johannes Schlaf in der „Gertrud" und im „Bann" den gleichen Weg beschritt.

Es wäre verfehlt, wenn wir Halbe als den Entdecker des „unterirdischen Dialoges" bezeichnen würden. Wir hatten bereits im ersten Teil unserer Ausführungen die Entwicklungslinie bis zum Drama der Romantik zurückverfolgt. Halbe selbst glaubt eine direkte Einwirkung von Vorbildern ablehnen zu müssen. Wir werden auf jeden Fall annehmen dürfen, daß diese frühe Wendung Halbes zu einem gefühlsmäßigen Impressionismus ihre tiefere Ursache in seiner gefühlsweichen, subjektiv-roman-

140) Nach einer brieflichen Äußerung des Dichters an den Verfasser.
141) Arthur Kutscher im „Hannoverschen Kurier" vom 4. 10. 25.

tischen Wesensart hat. Es erscheint jedoch als sehr wahrscheinlich, daß er auch in diesem Punkte von Ibsens Dramen gewisse Anregungen unbewußt übernommen hat, und zwar sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Beziehung. Ibsen hat ja — wie wir bereits feststellen konnten — schon von „Ein Puppenheim" an den hintergründigen beziehungsreichen Dialog verwendet. Diese Dialogstrecken haben offenbar auf die Zeitgenossen früh eine besonders starke suggestive Wirkung ausgeübt, zumal durch die Verwendung einer solchen stimmungsbetonten Sprache auch die betreffenden Personen mit einem seltsamen, zuweilen geradezu mystischen Schimmer umgeben schienen.

Mit der oben zitierten Stelle aus der „Freien Liebe" (S. 138) weist zunächst eine Auseinandersetzung zwischen Gregers Werle und der kleinen Hedwig Ekdal in der „Wildente" (VII, 265) eine bemerkenswerte Ähnlichkeit auf. Fast dieselben Worte wie Ernst Winter gebraucht hier Hedwig nach dem Weggang Werles im Gespräch mit der Mutter:

> „— es war, wie wenn er was anderes meinte, als was er sagte — die ganze Zeit. — — Ja, sonderbar war's."

Und im kurz darauf folgenden Gespräch mit Gregers Werle (VII, 276 f.) lächelt Hedwig leise nach dessen Bemerkung, die Wildente sei auf dem Meeresgrunde gewesen; denn ihr kommt es dabei vor, als

> „hieße der ganze Raum und alles andere auch „der Meeresgrund". Aber das ist ja so dumm.
> Gregers: Sagen Sie das nur nicht.
> Hedwig: O doch; denn es ist doch bloß ein Boden.
> Gregers: (sieht sie fest an) Sind Sie dessen so gewiß?
> Hedwig: (erstaunt) Daß es nur ein Boden ist?
> Gregers: Ja, wissen Sie das so sicher?
> (Hedwig schweigt und sieht ihn mit offenem Munde an — —)."

In den beiden Stücken, in der „Freien Liebe" wie in der „Wildente" reden die Menschen zuweilen so seltsame Dinge, und sie sprechen sie in einem „sonderbaren Tone", in dem verborgene Saiten heimlich zum Erklingen kommen; dabei blicken sie den anderen seltsam, eindringlich an. Auch Alice Hagen spricht verschiedentlich „mit sonderbarem Ton", „seltsam". Eine unverkennbare Ähnlichkeit — sowohl in dem ungewissen Schillern ihrer Charaktere als auch in ihrer eigentümlichen Ausdrucksweise — ist zwischen den beiden Schwestern Alice und Franziska Hagen und dem sonderbaren Backfisch Hilde Wangel in der „Frau vom Meer" und im „Baumeister Solness" zu bemerken. Man hat das bestimmte Gefühl, als ob die Geschwister Hagen irgendwie nach der Art der Geschwister Wangel, besonders aber eben der Hilde gestimmt sind. Dieser Frauentyp kehrt ja bei Halbe auch in den späteren Dramen wieder (die Hermine

Diesterkamp in „Haus Rosenhagen" wäre hier vor allem anzuführen). Im 4. Aufzug der „Freien Liebe" (II, 103) sprechen Winter und Alice Hagen über die Öde ihres eingesponnenen langweiligen Daseins in Berlin.

„Alice: Im Winter Berlin. Im Frühjahr vielleicht nach Tegel. — — Oder Pankow — — Im Sommer ins Bad und im Herbst wieder in Berlin . . .
Winter: Auch ein Leben!
Alice: Finden Sie nicht, daß das eine ganz anmutige Abwechslung ist? So mannigfaltig! So . . .
Winter: So ereignisreich!
Alice: So ereignisreich! — — (Schweigen)." [142]

Diese Stelle erinnert in Rhythmus und Stimmung an die Szene zwischen Hilde Wangel und dem jungen Lyngstrand in der „Frau vom Meer" (VIII, 215). Lyngstrand schwärmt dem jungen Mädchen von seinem Lebensideal vor:

„— — da irgendwo in der Welt ein junges, feines und verschwiegenes Weib zu wissen, das so Tag und Nacht still von einem träumt — Ich meine, daß muß so was — was — Ich weiß nicht recht, wie ich's nennen soll.
Hilde: Meinen Sie vielleicht — was Spannendes?
Lyngstrand: Spannendes? Ja richtig. Spannendes, — das meine ich. Oder so was Ähnliches (sieht sie eine Weile an)".

Oder noch deutlicher kurz darauf (217): Hilde möchte sich gern schwarz kleiden als „junge trauernde Braut".

„Lyngstrand: — — Aber das möchten Sie doch wohl nicht, sich so kleiden?
Hilde: Ich weiß nicht recht. Aber ich find', es ist spannend.
Lyngstrand: Spannend?
Hilde: Spannend, sich das vorzustellen, jawohl."

Auch in der „Freien Liebe" klingt in dem „mannigfaltig" und „ereignisreich" das „spannend" der Hilde Wangel an. In beiden Fällen wird der Eindruck des Schillernden und des Rätselhaften durch eine monotone Wiederholung des Beiwortes verstärkt.

Bereits die oben angeführten Stellen ließen erkennen, daß die Personen solche beziehungsreichen Worte oft mit einem sonderbaren, unergründlichen Lächeln begleiteten. In diesem Lächeln klingen wohl die Seelen für Augenblicke zusammen. Wiederum stellen sich unaufdringlich Parallelen ein. In der „Freien Liebe" heißt es im 4. Aufzug in der Abschiedsszene (II, 106):

„Winter: — — Sie werden sich doch nie verzehren, Fräulein Alice?
Alice: (lächelnd) Nein, Herr Winter.
W.: (unwillkürlich mitlächelnd) Sehen Sie, jetzt lächeln Sie! (lacht plötzlich laut auf).

142) Es fällt hier die Ähnlichkeit der Motive zwischen der „Freien Liebe" und der „Frau vom Meer" auch im Inhaltlichen auf. Aber während die kleinstädtische Abgeschlossenheit der Bolette und Hilde Wangel, die durch das Stimmungsbild der engräumigen norwegischen Fjordlandschaft treffend symbolisiert wird, durch differenzierte und konsequente Charakteristik der Personen völlig begründet erscheint, wirkt dasselbe Stimmungsmoment bei Halbe mit der Übertragung auf die Großstadt Berlin und Umgebung unbegründet und zufällig.

A.: Sie lachen ja viel mehr als ich.
Winter: (noch immer lachend) Das ist ja auch zu komisch! Sie sich verzehren! (Lacht von neuem).
A.: (lacht mit).

Eine überraschend ähnliche Stelle findet sich in Ibsens „Ein Puppenheim" (VI, 329). Hier bedauert Dr. Rank im vertrauten Gespräch mit Nora Helmer, daß sich Portwein und Champagner auf die Knochen geschlagen haben, obwohl diese nicht das Mindeste davon gehabt haben:

„Nora: Freilich, das ist das Allertraurigste.
Rank: (sieht sie forschend an) Hm — — —
N.: (gleich darauf) Weshalb lächelten Sie?
R.: Sie lachten ja.
N.: Nein, Doktor, Sie lächelten!
R: (steht auf) Sie sind doch ein größerer Schelm, als ich gedacht habe."

In der „Freien Liebe" lacht die Frau Riedel einmal mitten in der Unterhaltung plötzlich auf, weil ihr „etwas Komisches" einfiel — worüber sie aber dem fragenden Gesprächspartner keine Auskunft gibt. Auch Nora Helmer lachte einmal ganz unvermittelt über etwas „ungeheuer Komisches" auf, was ihr gerade einfiel. Wiederum zeigt sich auch hier ein grundlegender Unterschied in der Behandlung dieses unscheinbaren Motivs: bei Ibsen dient es zur Bereicherung der Charakteristik einer ungemein lebenswahr gezeichneten Gestalt und kleidet zugleich die Mitteilung einer für den Fortgang der Handlung notwendigen Begebenheit aufs geschickteste ein: der Zuschauer erfährt nun auf zwanglose Weise, daß der frühere Winkeladvokat Krogstadt „Untergebener" des Bankdirektors Helmer werden soll. Bei Halbe dagegen wird nur ein gewisser mimisch-impressionistischer Spannungsreiz, als Selbstzweck, erzeugt, ohne daß er der Charakteristik zugute kommt. Es läßt sich auch in manchen späteren Stücken Halbes, besonders in seinen Komödien, die Beobachtung machen, daß er doch meist nur in impressionistischer Weise den äußeren Bewegungeindruck, den mimischen Effekt des „Humoristischen" erfaßt und gestaltet. Dagegen ist es ihm weniger gegeben, komische Gestalten aus dem Kern ihres Wesens heraus nach der Art wirklich schöpferischer Komödiendichter zu schaffen. Mit besonderer Vorliebe haftet er an dem prickelnden Spannungsreiz gemeinsamen beziehungsvollen Lachens oder Lächelns.[143])

143) Welche Bedeutung übrigens in damaliger Zeit dieses Motiv des sonderbaren Lachens oder Lächelns erlangt hatte, kann ein Blick auf das einaktige „Stimmungsbild aus der Kopenhagener Gesellschaft": „Das böse Lachen" von Rosalie Jacobsen lehren, welches im Maiheft 1890 der Zeitschrift „Gesellschaft" erschienen ist. Leider kann hier auf diese Frage nicht näher eingegangen werden.

5. Die Bedeutung der musikalischen Stimmungselemente für Halbes Dramen.

Zum Schluß unserer Untersuchungen seien die musikalischen Stimmungen in Halbes Gegenwartsdramen einer Betrachtung unterzogen. Wir finden rein musikalische Stimmungen, besonders innerhalb des Interieurs, in reicher Zahl vertreten, und zwar dominiert hier durchaus das liedhafte Moment: Gesangsvorträge und liedhafte Expressionen, vom offiziellen Vortrag bis zum Lallen Betrunkener, bis zum Trällern übermütiger Mädchen treffen wir in Halbes Dramen in bunter Fülle an. Wenn einige Personen im trauten Kreis beieinander sitzen und bei einem Glase Wein alter Zeiten gedenken, dann wird wohl der eine oder der andere von ihnen aufgefordert, ein Lied zu singen, das zur Stimmung „paßt", das längst verwehte Klänge aus ferner Jugendzeit wieder hervorzaubert. Vornehmlich sind es Erinnerungs- oder Abschiedsstimmungen, die von solchen liedhaften Stimmungen gespeist werden. Eine besondere Bedeutung erlangt in Halbes Dramen das volksliedhafte Moment: meist sind es schlichte Volkslieder, die im Einzelgesang oder im Chor gesungen werden, gelegentlich auch Studentenlieder. Auch volkstümliche Schlagermelodien werden zuweilen gesungen oder gesummt. In der „Jugend", in der das volksliedhafte Stimmungsmoment besonders stark in Erscheinung tritt, werden an drei verschiedene Stellen Personen gebeten, ein Lied vorzutragen. Im 1. Aufzug (II, 137) schwärmt Annchen dem Onkel Hoppe vor:

> „— — Und wenn Hans kommt, wollen wir singen und tanzen und springen — — und Sie singen uns ein Lied vor! Aus Ihrer Jugendzeit! Ein Studentenlied! Ein lustiger Musikante. . .
> Hoppe: (einfallend) spazierte einst am Nil . . ."

Als dann Hans gekommen ist, stimmt Onkel Hoppe wirklich „eins an": „Im tiefen Keller sitz' ich hier . . ." Und schließlich muß Annchen das wehmütig traurige Volkslied „Lang, lang ist's her" singen (II, 165); denn das ist „so recht was zum Abschied".

Eine Eigentümlichkeit vieler Halbescher Personen ist, daß sie mehr oder weniger leise Melodien vor sich hinsummen, die im Laufe der Unterhaltung in ihnen wachgerufen werden. Z. B. in der „Freien Liebe" (II, 82) summt Alice Hagen die Melodie des Liedes „Schier dreißig Jahre bist du alt", welches unten im Hofe auf einem Leierkasten gespielt wird, „ziemlich laut" mit. In der „Jugend" (II, 165 f.) wird die schwermütige Weise von „Lang, lang ist's her" verschiedene Male leitmotivartig wieder aufgegriffen. Einmal von Hans:

> „. . . Das war gut, Anna! Das paßte. (Summend) Sing mir das Lied . . . (Leise) das dereinst mich betört."

Kurz vorher von Hoppe:

„(vor sich hinsummend) Lang ist es her... Lang ist es her. Das kannst du mir glauben, Hans..."

Durch diese Worte Hoppes während Annas kurzem Vorspiel auf dem Klavier wird die Stimmung noch vertieft. Langsam wird sie ausgesponnen, sorgfältig werden die einzelnen Teile der musikalischen Gesamtstimmung gegliedert. Ihr Tempo ist schwerblütig und verhalten, ihr Rhythmus zart wie im Traum. Dasselbe volksliedhafte Motiv finden wir übrigens schon in der „Freien Liebe" (II, 72). In ähnlicher Erinnerungsstimmung summt hier Ernst Winter, während er an seine Wanderjahre zurückdenkt, vor sich hin: „Lang ist es her! Lang ist es her!" Das Motiv wird auch hier ausgesponnen zu einer weichen, erinnerungsseligen Stimmung.

Diese kleinen Liedeinlagen werden öfters gerade in solchen Szenen verwendet, in denen sich eine Person für kurze Zeit allein im Zimmer aufhält, sei es in nachdenklicher, übermütiger oder resignierter Gemütshaltung. Z. B. in den „Heimatlosen" (II, 246) läuft Lotte Burwig, nachdem eben Döhring in die Stadt gegangen ist, um für die bevorstehende Weihnachtsfeier einzukaufen, zum Piano und spielt und singt vor sich hin: „O Dannebaum! O Dannebaum, wie grün sind deine Blätter!" (vgl. ferner II, 68; 114; 172).

Zuweilen werden auch bei der Tafel, in den bei Halbe so überaus beliebten Eß- und Trinkszenen, Liedfragmente gesummt. So summt in der „Freien Liebe" (II, 69) Ernst Winter zu Beginn der Tafelei:

„Unsere Väter sind gesessen vor den vollen Humpen hier, unsere Väter sind vergessen und vergessen werden wir..."

In der Leichenschmausszene der „Mutter Erde" (II, 357) ertönt sogar Ensemblesummen und -Singen:

„Schrock und Raabe (haben zuerst leise das Gaudeamus angestimmt. Jetzt hört man deutlicher, doch gedämpft den Vers): Ubi sunt qui ante nos..."

Glyszinski — auch er wie die eben Genannten stark angeheitert — singt zuletzt kräftig mit. Die Intensitätsschwankungen werden also genau verzeichnet. Ebenso wie dieser Ensemblegesang kontrastieren auch die verschiedenen von dem betrunkenen Laskowski teils halblaut gesummten, teils laut gesungenen Schlagermelodien die ernste Situation. Bei diesen musikalischen Äußerungen Angetrunkener spielt der Refrain, das lallende Wiederholen abrupter Sätze eine gewisse Rolle. So summt Laskowski verschiedene Male den Refrain des Liedes „Der Graf von Luxemburg hat all sein Geld verjucht . . . verjucht . . . hat all sein Geld verjucht . . . in einer lustigen Nacht . . . juchhe!" Im „Eisgang" (III, 32; 62) singt Rutkowski begeistert den Re-

frain „Heil König dir!“ oder, die Schnapsflasche schwenkend: „Holla hi!“ Durchaus als theatralische Kontraststimmung ist auch in den „Heimatlosen“ das Singen Betrunkener verwertet in der Fastnachtsszene des 4. Aufzuges (II, 268): Während Lotte Burwig in schwerem Herzeleid auf einen Stuhl im Vordergrund gesunken ist, nähert sich ihr Müller-Tiburtius:

„(er trällert mit schwerer Zunge) Willst du mein Feinsliebchen sein? Komm mit an den grünen Rhein!“

Gelegentlich treffen wir auch auf kurze mit theatralischer Geste gesungene musikalische Zitate, die den betreffenden Personen in einer bestimmten Situation gerade einfallen. So singen in der angeführten Fastnachtsszene Zacharias und Schröder in übermütiger Stimmung mit Baßstimme ihr: „Allons enfants de la patrie! Le jour de gloire estarrivé.“ (II, 250), und als Regine (223) von ihrem bisherigen Zimmer Abschied nimmt, summt Döhring sofort: „So leb denn wohl, du stilles Haus . . .!“ Lotte Burwig aber, die sich im Geiste bereits auf der Bühne sieht, stellt sich mit Opernpose hin und singt: „Heiß mich nicht reden! Heiß mich schweigen!“

Welch Bedeutung solche Liedeinlagen in Halbes Dramen für die Charakteristik und für den Gang der Handlung erhalten können, mag folgendes Beispiel aus „Mutter Erde“ zeigen. Im 4. Aufzug vertieft der Sylvestergesang, den die Gutsarbeiter zur Begleitung des Brummmtopfes draußen anstimmen, die intime Heimatstimmung. Zugleich hat das stimmungerzeugende Moment hier motivierende Kraft. Der weich veranlagte Paul Warkentin, der nach zehnjährigem Leben in der Großstadt in sein Vaterhaus zurückgekehrt ist, wird schließlich erst durch diesen erinnerungweckenden alten Gesang zu dem endgültigen Entschluß gebracht, in der wiedergewonnenen Heimat zu bleiben. In den „Heimatlosen“ (II, 245) gibt der Gutsbesitzer Döhring eine nähere Schilderung dieser Stimmung:

„(zieht seine Uhr) Was ist die Uhr?... Gegen fünf! So um diese Zeit ziehen sie bei mir auf dem Gute mit dem Brummtopf herum. Erinnere mich an manchen heiligen Abend so, um die Dämmerstunde bei Schneelicht... War doch 'ne verdammt geheimnisvolle Stimmung, wenn die Mutter einem so Märchen und Geschichten erzählte, und dann auf einmal der Brummtopf draußen losging! — — — Komisch, wie einem so was einfällt!“

Diese Stimmungsschilderungen, die gelegenlich in Halbes Dramen ganz zufällig-impressionistisch mitten im Dialog als Einfälle, über die man sich dann selbst wundert, oder auf irgendwelche Reize von außen auftreten[144]), sind übrigens durchaus charakteristisch für die Stimmungskunst Halbes.

144) Besonders aufschlußreich ist die Schilderung der Dämmerungsstimmung in der „Freien Liebe“ (II, 85 f.) durch Ernst Winter: „Ich liebe die Dämmerung

Den liedhaften Stimmungselementen gegenüber treten die übrigen musikalischen Stimmungsreize durchaus in den Hintergrund. Gelegentlich werden einmal von allein auf der Bühne befindlichen Personen in wehmütig-träumerischer Stimmung oder in seelischer Erregung „ein paar verlorene Töne auf dem Klavier" („Heimatlosen" II, 199), „ein paar leise Akkorde" auf dem Spinett angeschlagen („Mutter Erde" II, 325). In der Weihnachtsszene in den „Heimatlosen" (II, 255) spielt Lotte Burwig auf Döhrings Wunsch „ein altes Lied aus Märchenzeit": „Es ist ein Ros entsprungen . . ." Während solcher musikalischer Vorträge steht die dramatische Handlung durchweg still. Die lyrisch-musikalische Stimmung beherrscht die Szene. In der „Freien Liebe" — in der Szene bei Frau Riedel (II, 80) f.) wird das Leierkastenmotiv, welches schon früh im Volksstück zu Ehren gekommen war[145]), in ganz impressionistischer Weise verwertet.

„Auf dem Hofe setzt manchmal ein Leierkasten ein". Er spielt das Lied „Schier dreißig Jahre bist du alt". Diese Impression ergreift das Vorstellungsleben der betreffenden Personen und führt den Dialog ganz in assoziationsgesetzlicher Weise weiter. Der Leierkasten und sein Spiel bleiben für eine längere Strecke Thema und Anknüpfungspunkt der Unterhaltung. Das stimmungerzeugende Moment dient hier geradezu als Dialogbrücke.

---

sehr! Es liegt so etwas — — so eine Erinnerungsstimmung! So als ob die Jugend wieder heraufkäme! Als ob sie da aus der Ecke langsam heraufstiege! Ganz langsam . . . Ganz schattenhaft . . .

Frau Riedel: (sich scheu umsehend) Kinder, da wird einem ja unheimlich."

145) Vgl. Charlotte Birch-Pfeiffer: Der Leierkastenmann und sein Kind.

Lebenslauf.

Ich wurde am 25. Oktober 1901 in Battaune (Prov. Sachsen) als Sohn des Lehrers Arno Weder geboren. In Sangerhausen, wohin meine Eltern 1903 verzogen, besuchte ich die Mittelschule und das humanistische Gymnasium bis zur Ostern 1920 bestandenen Reifeprüfung.

Ich widmete mich in Tübingen, Leipzig und Halle dem theologischen und — vom S.S. 1922 an — dem philologischen Studium. Das Staatsexamen bestand ich am 12. Mai 1927 in Halle. Die pädagogische Ausbildung erhielt ich an der Oberrealschule und an der Latina der Franckeschen Stiftungen. In Magdeburg legte ich am 20. März 1929 die Assessorenprüfung ab.

Von Ostern 1929 bis Ostern 1931 war ich — zugleich als Erzieher im Internat — der Staatlichen Bildungsanstalt in Naumburg/Saale, von Ostern 1931 an der Staatlichen Aufbauschule in Barby/Elbe zugewiesen. Seit Ostern 1932 bin ich an das Pädagogium Bad Sachsa beurlaubt.